This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

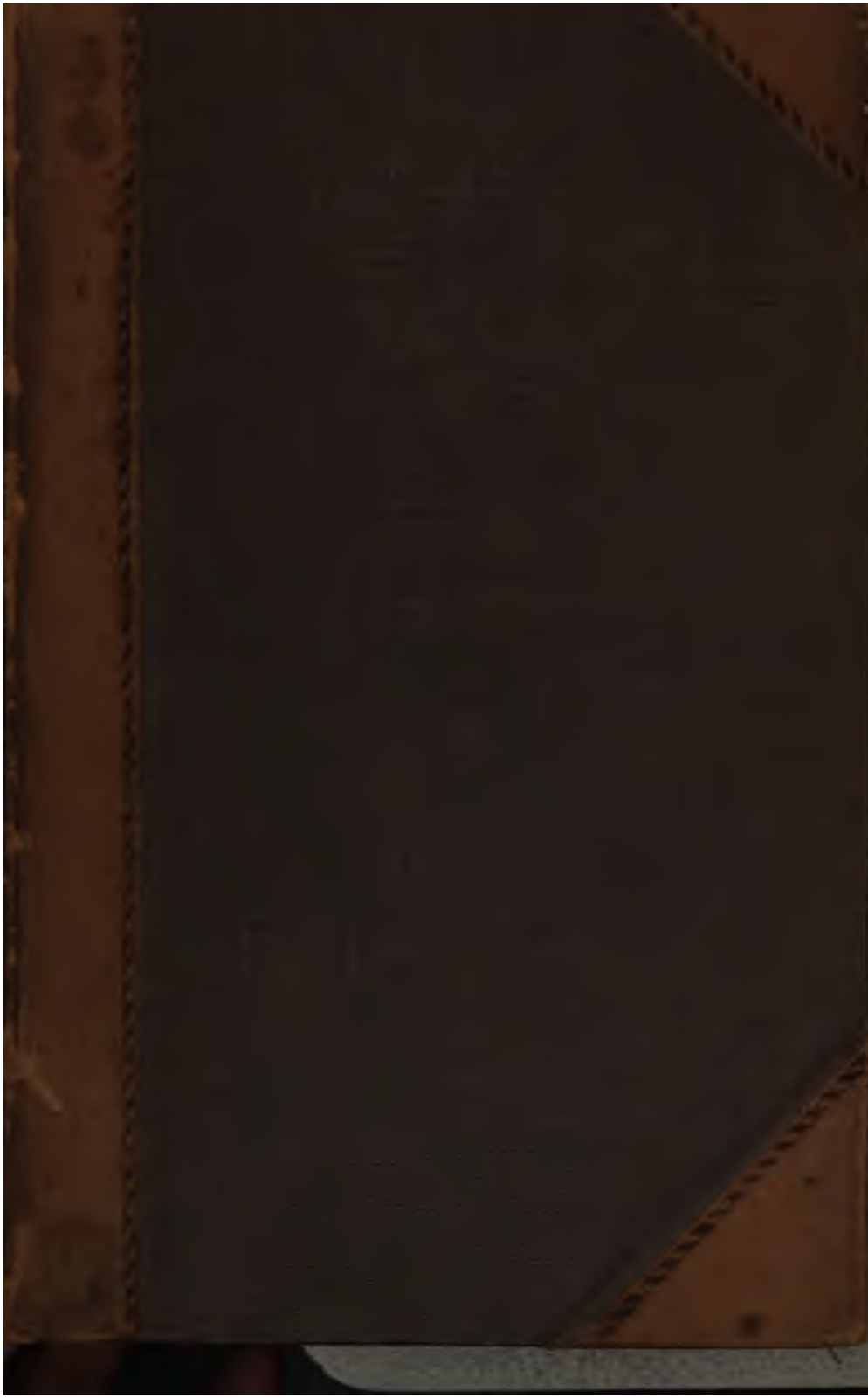
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Geſchichte der bildenden Künſte

im

neunzehnten Jahrhundert.

Geschichte

der

bildenden Künste

im

neunzehnten Jahrhundert.

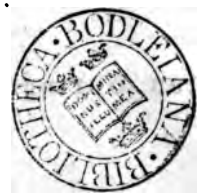
Von

Anton Springer.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1858.

170. k. 74.

Das Recht der Überſetzung in die franzöſiſche und engliſche Sprache behält ſich der Verfaſſer vor.



Vorrede.

Auf den laut und wiederholt ausgesprochenen Wunsch mehrer Kunstfreunde lasse ich die in dem zwölften Bande des encyklopädischen Werkes „Die Gegenwart" veröffentlichte Abhandlung über moderne Kunstzustände in einem selbständigen, wesentlich verbesserten Abdrucke erscheinen.

Damit noch eine längere Zeit zu zögern, bis etwa Ziel und Richtung unserer Kunst sich noch deutlicher herausgestellt oder bis inzwischen fortgesetzte Studien mich zu neuen ergiebigen Resultaten geführt haben würden, schien kein ausreichender Grund vorhanden. Die Wandlungen in der modernen Kunst folgen nicht so rasch aufeinander, als daß man fürchten müßte, schon die nächsten Ereignisse würden den Standpunkt des Geschichtschreibers überflügeln. Auch glaube ich nicht, daß ich mich von den Eindrücken des unmittelbaren Augenblicks habe gefangennehmen lassen. Ich richtete vielmehr mein Augenmerk darauf, an die Stelle subjectiver Meinungen und willkürlicher Einfälle allgemeingültige wissenschaftliche Grundsätze zu setzen und die mannichfachen Einzelerscheinungen

auf ihre einfachen Wurzeln zurückzuführen. Diese aber wechseln nicht mit jedem neuen Tage. Ob mein Streben als gelungen bezeichnet werden kann, muß ich, wie billig, der Kritik zu entscheiden überlassen. Jedenfalls dürfte auf dem von mir eingeschlagenen Wege die Orientirung auf dem Gebiete der modernen Kunst eher erzielt werden, als wenn man, wie dies leider so häufig geschieht, über einzelne Persönlichkeiten und einzelne Schöpfungen nicht hinausblickt und in seiner Ansicht von unklaren Empfindungen und nebelhaften Vorstellungen sich leiten läßt.

Lange darüber zu klagen, daß die Urtheile über Kunstangelegenheiten so überaus zerfahren und willkürlich lauten, daß Jedermann sich hier berechtigt glaubt, seine Meinung als eine allgemeingültige hinzustellen, wäre eine überflüssige Sache. Die Kunst berührt allgemein menschliche Interessen, ihre Schöpfungen sprechen nicht ausschließlich zu diesem oder jenem Stande, sondern zu Allen, die ein Auge im Leibe besitzen. Jeder, der Kunstwerke gesehen hat, muß sich nothwendig auch ein Bewußtsein davon bilden und sucht demselben Ausdruck zu geben. Er ist in seinem vollen Rechte, wenn er sich für seinen Privatgebrauch seine Kunstmeinungen zurechtlegt, es kann und wird ihn auch Niemand hindern, beifällige oder misfällige Urtheile *für sich* zu fällen. Nur wenn er sein rohes subjectives Gefallen auch der übrigen Welt ohne allen Grund aufdrängen will, und von seinen leeren Meinungen den sachlichen Werth der Kunstwerke abhängig sein läßt, muß die Wissenschaft, welche von den klar erkannten Gesetzen des Kunstschönen

ausgeht, die hiſtoriſchen Bedingungen des künſtleriſchen Lebens ergründet hat und ſie mit ſtrenger Logik auf die Einzelerſcheinungen anzuwenden verſteht, gegen ſolche Anmaßung Einſprache erheben. Freilich hätte ſie noch eine dringendere Pflicht zu erfüllen; jene nämlich, der Afterwiſſenſchaft das Handwerk zu legen, welche der wahren Wiſſenſchaft die Phraſe abgelernt hat, Gedanken und Methode aber natürlich nicht ablauſchen konnte.

Nicht in Deutſchland allein, wie oft von unſern Nachbarn behauptet wird, herrſcht die Phraſe. In der gangbaren franzöſiſchen Kritik wird ſie in demſelben Umfange wahrgenommen und hat ſie das gleiche Anſehen erobert, mit dem übrigens für die hier und dort herrſchende Kunſtanſchauung charakteriſtiſchen Unterſchiede, daß die franzöſiſche Kritik die techniſche Phraſe, der gewöhnliche deutſche Kunſtſchriftſteller die äſthetiſche Phraſe mit beſonderer Vorliebe pflegt. Bei uns glaubt Mancher Alles geſagt zu haben, wenn er z. B. die Malerei als das Auseinanderfallen des in ſich geſchloſſenen Ideals definirt, an der Seine glaubt der Kunſtkenner nur dadurch, daß er unaufhörlich die gamme und die brosse, die pose und die verve im Munde führt, ſeine Berechtigung als Kritiker darzuthun. Solange unſere Äſthetiker nicht durch die ſtrenge Schule kunſthiſtoriſcher Studien hindurchgehen, ſolange wir nicht lernen werden, unſern leicht ausſchreitenden ſpeculativen Sinn durch die Anlegung des hiſtoriſchen Maßſtabes zur Einkehr in das Sachliche und Concrete zu zwingen, kann an eine vollkommene Heilung von dieſem Übel nicht gedacht werden. Aus dieſem Grunde er-

ſchien auch eine monographiſche Schilderung der gegenwärtigen Kunſt vom unbefangenen hiſtoriſchen Standpunkte dem Dienſte der guten Sache förderlich und die Hoffnung gerechtfertigt, daß im Falle der Verſuch gelingt, dadurch den zerfahrenen und grundſatzloſen Meinungen, welche die Stelle des Urtheils uſurpiren und das richtige Kunſtverſtändniß auf eine kleine Gemeinde eingeſchränkt haben, ein wohlthätiges Gegengewicht werde geſetzt werden.

Der Einwand, welcher gewöhnlich gegen die geſchichtliche Auffaſſung unmittelbar gegenwärtiger Zuſtände erhoben wird, durfte nicht abſchrecken. Die Gefahr, parteiiſch zu verfahren und gewiſſen ſubjectiven Neigungen einen unverhältnißmäßig großen Einfluß einzuräumen, liegt zwar nahe, ſie iſt aber nicht unausweichlich und kann nur von Demjenigen, der auch in längſt abgeſchloſſenen hiſtoriſchen Perioden kein Ziel und keine Richtung erblickt, nicht umgangen werden. Wer ſich beſtrebt, auch das Vergangene und Alterthümliche lebendig zu ſchauen, und bemüht iſt, in die Ereigniſſe ferner Jahrhunderte Verſtand und Zuſammenhang zu bringen, der kann wol auch den rothen Faden, der ſich durch die Mannichfaltigkeit gegenwärtiger Erſcheinungen hindurchſchlingt, aufgreifen und das Dauernde und Gültige vom Vorübergehenden und Bedeutungsloſen hier ſcheiden.

Die Erörterung von Principienfragen durfte allerdings nicht ausgeſchloſſen werden. Über dieſe letztern muß man ſich zuvor verſtändigen, ehe über den Werth oder Unwerth der modernen Kunſt entſchieden wird. Daß ich mich zu realiſtiſchen Grundſätzen bekenne, ohne

indeß einzelnen eigenthümlich organisirten Künstlernaturen das Recht zu einer idealen Darstellungsweise abzusprechen oder das durch unsere Culturzustände bedingte Hereinragen idealer Formen in unsere Kunst abzuleugnen, wird der Leser aus dem Buche selbst erfahren. Hoffentlich wird man den Realismus, dem ich das Wort rede, nicht mit einem trockenen Abschreiben der Natur für gleichbedeutend nehmen und mich nicht für jede kecke Farbensudelei, für jede im Namen der Naturwahrheit an der schönen Form verübte Sünde verantwortlich machen. Zwar deutet manches Ereigniß der jüngsten Zeit, die Debatten über das Winkelrieddenkmal sowie jene über die projectirte Statue König Ludwig's in München und namentlich Rietschel's fortgesetzte Triumphe den nahenden Sieg des Realismus an. Doch ist auch die Empfindlichkeit, die den Glauben an das nationale Erbgut idealer Anschauungen zur Wurzel hat, nicht verschwunden, und das Vorurtheil in vielen Kreisen noch gang und gäbe: die Herrschaft des Realismus hebe die Thätigkeit der Phantasie auf und lähme das schöpferische Wirken des Geistes. In Bezug auf die letztere Behauptung den Gegenbeweis zu liefern, ist die Sache realistisch gebildeter, tüchtiger Künstler. Was aber den Glauben anbelangt, das Lossagen von einer idealen Darstellungsweise sei gleichbedeutend mit der Abtrünnigkeit von unserm nationalen Wesen: so könnten die Anhänger des Realismus mit einer ähnlichen Behauptung hervortreten und auch von dieser Richtung ihren innigen Zusammenhang mit dem deutschen Volksthum und der nationalen Überlieferung versichern. Formeller

Idealismus war der alten deutschen Kunst nicht blos völlig fremd, sondern ihrer Eigenthümlichkeit in hohem Grade widerstrebend. Weder Dürer noch Holbein, weder Syrlin noch Peter Vischer können den strengen Idealisten beigezählt werden, weder der köstliche Humor, der aus den Dürer'schen Holzschnitten und Kupferstichen oder aus dem Holbein'schen Todtentanze spricht, noch das naive treuherzige Wesen in den altdeutschen Farbenschilderungen läßt sich auf das Studium reiner Linien und ebenmäßiger Formen zurückführen. Dem Idealismus dagegen huldigten jene Künstler des 16. Jahrhunderts, die alle Reize der heimischen Kunst um den Preis, in Italien Rafael und Michel Angelo misverstehen zu lernen, aufgaben; als Idealisten geberdeten sich auch die Träger des Rococo, die deutschen Enthusiasten für Versailles und Ludwig XIV. Ja, wollte man spitzfindig sein, so könnte man auch dem modernen Idealismus seinen fremden Ursprung vorwerfen und auf den epochemachenden römischen Aufenthalt unserer Kunsthelden hindeuten. Doch dies Alles verdiente nur dann eine nähere Erwägung, wenn es selbstverständlich oder bewiesen wäre, daß die Natur eines Volks ausschließlich nur der einen oder der andern Richtung der Phantasie huldigen könne. Gegen diese Annahme sprechen aber gleichmäßig Vernunft und Erfahrung. Die eine Richtung mag immerhin, solange die natürlichen Bedingungen des nationalen Lebens, die landschaftlichen Einflüsse, die Sitte, die gesellschaftliche Ordnung nicht wechseln, vorwiegen, aber es ist deshalb nicht eine vorübergehende Herrschaft des Ge-

genſatzes ausgeſchloſſen. Gerade aus dem gegenwärtigen deutſchen Kunſtleben könnte man den Beweis für dieſe Doppelſeitigkeit des Volksgeiſtes entlehnen. Es hat ſich daſſelbe ſeit dem Beginn des Jahrhunderts unleugbar in den Geleiſen des Idealismus bewegt, obgleich die Wurzeln unſers Volksthums und die Tradition der realiſtiſchen Kunſtweiſe das Wort ſprechen, und dieſen Idealismus als einen überaus wohlthätigen Durchgang verwendet, um ſchließlich gekräftigt und beſſer geſchult zur entgegengeſetzten Richtung zurückzukehren. Oder hat das Gegentheil ſtattgefunden und iſt der in der jüngſten Zeit vortretende Realismus nur als der Übergang und die Vorbereitung zu einer neuen claſſiſchen Kunſt zu betrachten?

Auf welcher Seite die Wahrheit liegt, zu entſcheiden, iſt Sache der allgemeinen hiſtoriſchen Forſchung, und ich denke, dieſe hat bereits entſchieden. Aber auch vom reinen kunſthiſtoriſchen Standpunkt kann man einen Entſcheidungsgrund anführen. Unſere Idealiſten und Realiſten ſind von der Vollendung noch weit entfernt. Prüft man ihre Mängel aber näher, ſo kann man bei jenen regelmäßig die Vereinzelung, den Widerſpruch und die Entfremdung von dem umgebenden Leben als die Wurzel ihrer Fehler entdecken. Die Realiſten ſündigen auch, aber aus jugendlichem Übermuth und Unerfahrenheit. Ihre Gedanken ſind roh, ihre Farben ſind maßlos, aber jene nie unverſtändlich, dieſe niemals ohne Leben.

Ich verweilte etwas länger bei dieſer Auseinanderſetzung, weil ich allerdings wünſche und hoffe, daß das vorliegende Buch zur unbefangenen Würdi-

gung und weitern Verbreitung realistischer Grundsätze beitrage. Sollte ich der Zustimmung zu den allgemeinen hier vertretenen Principien mich erfreuen, so will ich gern den Nachweis einzelner Irrthümer mir gefallen lassen.

Ich fürchte nicht den Vorwurf flüchtiger Schilderung, da ich mit wenigen geringen Ausnahmen jedem Urtheil die eigene, sorgfältige Anschauung zugrunde legte, was bei kunsthistorischen Schriften soviel bedeutet als eine quellenmäßige, urkundliche Darstellung. Wol aber dürfte der Ton der Kritik als zu streng und herbe von Manchem gerügt werden. Klüger wäre es gewesen, mit dem Lobe minder zu geizen und dem Tadel verhüllende Mäntelchen umzuhängen. Ich wollte aber nicht eine Apologie, sondern eine Geschichte der modernen Kunst schreiben, und durfte nichts den Rechten der von mir auf wissenschaftlichem Wege als wahr erkannten Grundsätze vergeben. Den Vorwurf, ich hätte mich von vorgefaßten Meinungen und persönlichen Rücksichten in meinem Urtheil bestimmen lassen, weise ich übrigens kategorisch von mir. Trotz dieser aufrichtigen Versicherung besorge ich dennoch, nicht alle Leser, besonders nicht alle aus dem Kreise der Künstler von meiner Unparteilichkeit zu überzeugen. Sie werden mit Unwillen manchen theuern Namen und darunter vielleicht auch den ihrigen vermissen oder wenigstens nicht gebührend anerkannt finden. Was die vorliegende Schrift in dieser Hinsicht verschuldet, kann bei dem reichlichen Überflusse an wohlwollenden Kritikern und Kunstgeschichtschreibern, den wir besitzen, leicht gutgemacht

werden. Hier konnten nach dem ganzen Plane und der Anlage des Buchs nur ſolche Einzelerſcheinungen namhaft gemacht werden, welche entweder auf die Kunſtentwickelung einen beſtimmten Einfluß genommen oder den Zuſtand der bildenden Künſte in der Gegenwart in treffender Weiſe charakteriſiren. Daß es außer dieſen noch viele an ſich tüchtige Künſtlerkräfte gibt, bin ich gern bereit zu unterſchreiben.

Ich ſehe übrigens noch einem andern Vorwurf aus dieſem Leſerkreiſe entgegen. Man verlangt nicht von dem Literarhiſtoriker, daß er ſchlechte Reime macht, oder von dem Geſchichtſchreiber unſerer politiſchen Einrichtungen, daß er die Dienſte eines Kanzelliſten verrichtet hat. Über die Kunſt aber kann nach der Meinung vieler Künſtler nur wieder ein Künſtler richtig urtheilen. Schon Apelles hat dieſe Anſicht getheilt. Dann hat er dieſen Zug — und vielleicht nicht dieſen einzigen — mit den Malern aus dem Schluſſe des 17. Jahrhunderts gemein, die wenn ich nicht irre, zuerſt in dieſem Privilegium das Heil ihrer Kunſt erblickt haben, weil ſie fühlten, daß ſie Niemand loben könne als die Genoſſen in der Verflachung und Manierirtheit. Übrigens kann zugeſtanden werden, daß das Auftreten der gewöhnlichen Kritik die Foderung der Künſtler, nur vor einem Pairhofe gerichtet zu werden, vielfach entſchuldigt. Techniſche Zurechtweiſungen kann nur wieder ein Künſtler ertheilen; aber außer dieſen gibt es noch vieles Andere und darunter z. B. die geſchichtliche Entwickelung zu beſprechen und zu ſchildern, was beſſer den ſogenannten Gelehrten überlaſſen bleibt.

Nur noch zwei Bemerkungen mögen hier Platz finden. Die eine betrifft das zur Bequemlichkeit der Leser am Schlusse der Schrift angehängte „Künstlerverzeichniß". Manche Daten über Geburts- und Todesjahre werden mit den gangbaren Angaben im Widerspruch gefunden werden. In diesem Falle glaubte sich der Verfasser im Besitz besserer Quellen. Wo die Zeitangaben theilweise oder gänzlich fehlen, muß man den Verfasser durch die thatsächliche Unmöglichkeit, in den Besitz derselben zu gelangen, entschuldigen und mag sich damit trösten, daß gar häufig selbst solche Daten, welche mit dem Schein der größten Bestimmtheit auftreten, in das Reich der conventionellen Fabel gehören.

Vielen Lesern wird ferner das eine oder das andere Kunstwerk nicht mehr in der Erinnerung leben oder vielleicht gänzlich unbekannt sein. Für sie gibt es, wenn sie nicht Europa durchwandern wollen, keinen bessern Rathgeber als den jüngst veröffentlichten vierten Band der „Denkmäler der Kunst" (Stuttgart, Ebner und Seubert), welcher die Kunstschöpfungen der Gegenwart in einfachen und doch verhältnißmäßig treuen Skizzen schildert. Wenn es überhaupt noch nöthig wäre, die Aufmerksamkeit des Publicums auf dieses treffliche Werk zu richten, so würde der Verfasser mit Freuden die Gelegenheit hier ergreifen, es der Theilnahme aller Kunstfreunde zu empfehlen.

Bonn, im Juli 1857.

Anton Springer.

Inhalt.

	Seite
Vorrede	V
Einleitung	1
Die deutſche Kunſt	15
Overbeck und die religiöſe Schule	20
Die Führer des Idealismus	35
Die münchener Schule	64
Die düſſeldorfer Schule	85
Der humoriſtiſche Idealismus	108
Der Realismus in der Sculptur	124
Die Einkehr in das Volksthum in der Malerei	137
Die Kriſis in der hiſtoriſchen Malerei	147
Die Volks- und Sittenmaler	158
Die Landſchaftsmalerei	168
Die Architektur ſeit Schinkel's Tode	177
Die belgiſche Schule	183
Die franzöſiſche Kunſt	205
Ingres und die claſſiſche Schule	208
Die Reaction der Coloriſten	225
Der vollendete Realismus	233
Die Naturaliſten	255
Die Landſchaftsmalerei	262
Die Bildner	271
Die Kunſtbeſtrebungen in England	282
Die Kunſtmächte zweiten Ranges	305
Schlußbetrachtung	317
Künſtlerverzeichniß	324

Einleitung.

Wir genoſſen vor einigen Monaten das Schauſpiel einer allgemeinen europäiſchen Kunſtausſtellung. Sie bot zwar kein völlig treues Bild von dem Umfange und der Richtung unſerer gegenwärtigen Kunſt. Wichtige Zweige derſelben, wie die monumentale Malerei, waren der Natur der Sache gemäß von ihr ausgeſchloſſen, die Theilnahme überdies nur auf lebende Künſtler eingeſchränkt und auch dieſe lange nicht vollzählig vertreten. Doch erleichterte ſie in hohem Grade den Ueberblick moderner Kunſtbeſtrebungen und geſtattete wenigſtens ein beiläufiges Urtheil über deren Werth und Bedeutung. Durchſchritt man die glänzenden Räume, zählte und betrachtete man die Tauſende von Bildern und Hunderte von Statuen, die hier zur Anſchauung und Bewunderung ſich darboten: ſo mußte man wol die Mannichfaltigkeit und äußere Fülle des gegenwärtigen Kunſtlebens anerkennen und die weite Verbreitung der künſtleriſchen Bildung und Thätigkeit in unſern Tagen eingeſtehen. Unwillkürlich drängte ſich aber bei dieſer Gelegenheit auch die Frage auf: Wie viele dieſer Werke werden noch dem nächſten Menſchenalter bekannt ſein, wie viele dieſer berühmten Künſtlernamen werden noch im Bewußtſein der ſpätern

Geschlechter unmittelbar leben? Es gibt zwei Parteien, welche keinen Augenblick zögern, diese Frage zu Ungunsten der Gegenwart zu entscheiden. Jene Männer, in deren Augen die Hellenen als das ausschließliche Kunstvolk erschienen, in deren Meinung die griechische Kunst allein das wahre Reich der Schönheit verkörpert, und jene Männer wieder, welche in der Blüte der gothischen Kunst im 13. Jahrhundert das höchste Ideal der Phantasiethätigkeit feiern, können natürlich für die entgegengesetzten Bestrebungen der Gegenwart nur ein unbedingt verdammendes Urtheil bereithalten. Ihnen offenbart sich die moderne Kunst gerade so als bloßer Abfall von der Schönheit und Wahrheit, wie sie manche Andere wieder als die unmittelbare Stufe zur Vollendung preisen. Denn auch an unbedingten Enthusiasten fehlt es nicht, nicht an Männern, welche schon in der Gegenwart hohe Kunstleistungen erblicken und das Höchste von der nahen Zukunft zuversichtlich erwarten. Die historische Malerei, so lautet etwa ihre Ansicht, ist ein Sprößling unserer Bildung. Erst wir verstehen es, das Walten des Weltgeistes in feste Formen zu bannen und auch mit der Farbe zu schildern; erst uns ist der Sinn für die Darstellung der großen Helden und der mächtigen Volksbewegungen aufgegangen. Den Aeußerungen des Erdgeistes zu lauschen, die mannichfaltige Schönheit der landschaftlichen Natur aller Zonen mit ergreifender Wahrheit wiederzugeben, Sittenschilderungen, die uns das eigenthümliche Leben der verschiedenen Stämme und Nationen im treuen Bilde widerspiegeln, zu entwerfen, durch die malerischen Formen philosophischen Tiefsinn und einen selbständigen poetischen Geist durchscheinen zu lassen, gilt gleichfalls als der ausschließliche Vorzug der modernen Kunst. In der Plastik, so heißt es ferner, haben wir uns dem Muster der Antike merklich genähert und darüber nicht einmal alle Originalität eingebüßt. Denn die monumentale Sculptur, welche dem Gedächtniß unserer Helden und großen Männer geweiht ist und historische

Wahrheit mit plastischer Idealität trefflich vereinigt, ist doch wol unser Eigenthum, die Schöpfung jüngster Tage. Und was schließlich die Baukunst anbelangt, so dürfen wir hoffen, daß vielleicht schon die nächste Zeit uns mit dem ersehnten neuen Baustile beschenken und den Messias zum Leben erwecken werde, der in ähnlicher Weise die Architektur der Zukunft begründet, wie dies hinsichtlich der Musik von einem berühmten Zeitgenossen behauptet wird. Unbedingt dieser rosigen Anschauungsweise sich anzuschließen, geht vorläufig wenigstens nicht an, ehe die mannichfachen Einwürfe gegen die Behauptung einer durchgreifenden Erneuerung der künstlerischen Formen- und Ideenwelt in der Gegenwart beseitigt oder doch auf ihr rechtes Maß zurückgeführt sind.

Die bildenden Künste schaffen keine Weltanschauung, begründen nicht eine selbständige Cultur, sondern können nur als der abgeklärte, in reine Formen gefaßte Ausdruck der herrschenden Zeitideen gelten. Weiter als diese reicht auch ihr Inhalt nicht, andere als in der Bildung eines Zeitalters wurzelnde, uns unmittelbar verständliche Formen stehen ihnen nicht zugebote, es kann die Phantasie überhaupt nichts verkörpern, was nicht im Kreise der Vorstellungen schon verarbeitet wurde. Der Charakter der Kunst in einer gegebenen Periode hängt auf das innigste mit der eben herrschenden Cultur zusammen und kann nicht andere Merkmale aufweisen, als die letztere besitzt. Sind wir nun aber in unsern öffentlichen Zuständen, in unsern allgemeinen Culturverhältnissen auf einem neuen Pfade begriffen? Auch wenn wir absehen von den rückströmenden Fluten der politischen Bewegung, wenn wir die Aufmerksamkeit blos auf das tiefere geistige Leben richten, haben wir das Recht, der Gegenwart eine schöpferische, epochemachende Thätigkeit zuzuschreiben? Die leitenden Gedanken des vorigen Jahrhunderts beschäftigen und bewegen auch heutzutage alle Denker und spalten die Menschheit in zwei Heerlager. Die sie bekämpfen und die sie vertheidigen, holen ihre Waffen

aus der Vergangenheit, sie wollen entweder das Zeitalter der Aufklärung fortsetzen oder noch weiter rückwärtsgelegene Anschauungsweisen zur Herrschaft bringen; die Naturwissenschaften haben den Kreis noch nicht verlassen, welchen ihnen die großen Entdeckungen des 16. und 17. Jahrhunderts vorgezeichnet; die modernen Philosophen stellen sich noch immer auf die Schultern eines Descartes oder Leibniz, ohne sie merklich zu überragen, und ähnlich werden auch auf andern Gebieten des Wissens und Glaubens ausgefahrene Geleise betreten. Unsere ganze Bildung, mit einem Worte, erscheint als die einfache Schlußfolgerung aus den Prämissen, welche die frühern Jahrhunderte gesetzt. Dann kann aber auch die ihr entkeimende Kunst keine neue und selbständige Erscheinung darbieten, sie wird verhältnißmäßig nur Bekanntes und längst Vorhandenes wiederholen. Und in der That, ein flüchtiger Blick auf unsere wirklichen Kunstzustände scheint diese Behauptung zu bestätigen und unser Nachtreten in alten Geleisen zu offenbaren. Freilich, wenn man als die Repräsentanten der modernen Kunstrichtung etwa nur Cornelius, der neuern Kunsttechnik nur Gallait u. s. w. gelten lassen wollte, und diesen einige schlechte Kunstmaler des vorigen Jahrhunderts, Schüler Cortona's aus dem 17. Jahrhundert gegenüberstellt, dann wird nicht allein das unendliche Uebergewicht auf unserer Seite sein, sondern auch ein großartiger Gegensatz gegen das früher gültige Kunsttreiben behauptet werden können. Aber abgesehen davon, daß beide oben genannten Meister, der eine durch seine freiwillige Verbannung aus Deutschland, der andere durch seinen nachhaltigen Groll gegen Paris, gleichsam selbst ihren Weg als den nicht allgemeinen bezeichnet haben, dürfen wir doch nicht nach den Leistungen einiger weniger hervorragender Köpfe den durchschnittlich gültigen Zustand unserer Kunstbildung beurtheilen. Da gilt es zunächst, die Thätigkeit und die Richtung des Kunsthandwerks kennen zu lernen. Welche Formen uns an

unſerm Hausrathe beſtechen, welcher Geſchmacksrichtung die Luxusarbeiten angehören, mit welchen wir uns am liebſten umgeben: das bildet den ſicherſten Maßſtab zur Würdigung der volksthümlichen Kunſtbildung. Auch aus der Wahl, welche das Handwerk für ſeine Zwecke an brauchbaren Kunſtmotiven und Formen trifft, ſtellt ſich heraus, welche Elemente in der reinen Kunſt der Zeitbildung am meiſten entſprechen.

Wir beſitzen von Schinkel's Hand Entwürfe zu antikgehaltenen Möbeln, die auch hier und da zur Ausführung gelangten; wir ſtoßen zuweilen auf Lehnſtühle und Tiſche im gothiſchen Geſchmack, welche, nebenbei geſagt, ſich bequemer anſchauen als benutzen laſſen. Vorherrſchend jedoch und am allgemeinſten beliebt iſt der Rococoſtil. Wer Gelegenheit hatte, die großen Induſtrieausſtellungen zu London und Paris zu beſuchen, ſah ſich zu ſeiner Ueberraſchung, ſobald er das Gebiet der Kunſtſchreiner und Tapezierer betrat, plötzlich in das Zeitalter Ludwig's XIV. und Ludwig's XV. verſetzt. Und nicht blos in dieſen Handwerkskreiſen, in allen Zweigen der Kunſtinduſtrie herrſcht die gleiche Vorliebe, wenn auch nicht immer das gleiche Verſtändniß für das glänzende Schnörkelweſen der von uns längſt todtgeſagten Zopfperiode. Unſere Porzellanmanufacturen, Glashütten, Bronzewaarenfabriken, die größte Zahl der Goldſchmiede und Juweliere — einige wenige berliner und münchener Werke der neueſten Zeit machen eine glänzende Ausnahme — alle nähren ſich von den Schöpfungen der altmonarchiſchen Kunſt und ſind zur Unthätigkeit verurtheilt, wenn man ihnen dieſe Quellen entzieht. Mit Unrecht klagt man über die zunehmende Ausbreitung mittelalterlicher Anſchauungen. Dieſe haben noch einen langen Weg zurückzulegen, ehe ſie ihre alte Macht ſich wiedererobern. Auf der andern Seite kann aber auch nichts komiſcher klingen, als die von den Enthuſiaſten des Mittelalters gegen die Antike vorgebrachten Verwünſchungen, ihre

Klagen über die ausschließliche Gültigkeit der hellenischen Kunstformen, über unsere blinde Anbetung des classischen Alterthums. Wo herrscht denn die Antike? In der Kunstindustrie gewiß nicht! Das englische Kunstjournal „Art-Union" bringt seit einer Reihe von Jahren Illustrationen moderner Producte, die aus den berühmtesten Manufacturen Europas hervorgingen. Wie viele wahrhaft künstlerische, oder wol gar im griechischen Geiste geschaffene Werke finden wir hier vor? Wenn nicht zuweilen Anschauungen antikgeformter Vasen daran erinnerten, man könnte glauben, die Kunde classischen Alterthums sei gänzlich verloren gegangen. Oder in der Architektur? Ist denn aber nicht das moderne Decorationswesen, die plumpe Verdeckung schlechter oder ärmlicher Construction durch angeklebte Gyps- und Stuckornamente, die Lüge der Tünche und des Verputzes, das Bauen von außen nach innen, nicht mit Rücksicht auf die Bequemlichkeit der Bewohner, sondern zur Augenweide der Straßengänger: ist nicht dies Alles den künstlerischen Grundsätzen der Alten schnurstracks entgegengesetzt? — ganz abgesehen davon, daß wir in vielen Fällen unmittelbar auf das 17. Jahrhundert zurückgehen, und nicht allein durch Restaurationsbauten, sondern auch durch Neubauten beweisen, daß die Kunstrichtung jener Zeit für uns keineswegs etwas Fremdes und Unverständliches geworden ist. Auch wenn wir höhergreifen und die reine Kunstthätigkeit unserer Tage betrachten, mahnt uns Vieles an unsere Abhängigkeit von den letzten Jahrhunderten. Ja man könnte sogar die Frage aufwerfen, ob wir denn jene Kunstthätigkeit überhaupt schon erreicht hätten! Wir bespötteln die Rococotracht, und müssen nachgerade eingestehen, daß unsere Kleidung noch ungleich häßlicher und formloser sich gestaltet, daß das Zeitalter des Puders und Reifrocks dem Auge des Künstlers zahlreichere Anregungen bot als unsere ebenso unschöne als armselige Erscheinungsweise. Waltet nicht vielleicht ein ähnliches Verhältniß in andern Dingen?

Ingres, den Stolz aller rein empfindenden Franzoſen, mit Nicolas Pouſſin zu vergleichen, liegt ganz nahe; die Zuverſicht, mit welcher unſere Nachbarn von den Siegen ihrer modernen Plaſtik erzählen, weckt die Erinnerung an Germain Pilon, Jean Goujon und Pierre Pujet. Auf welcher Seite liegt die größere Fülle von Vorzügen? Wir fürchten, die Antwort wird hier nicht anders ausfallen, als wenn man den alten Wateau mit dem modernen Winterhalter zuſammenſtellt, der, wenn man die großen Dimenſionen ſeiner Bilder abzieht, vollkommen den Formenſinn und die Gefühlsweiſe des Erſtern theilt, nur in der Manierirtheit und den Prätenſionen ihn überragt. Auch die Sorte der Schalken und Werff iſt nicht ausgeſtorben, und wenn man vollends zopfige Staatsactionen lebendig ſchauen will, dann braucht man nur auf unſere ſogenannten ſtrenghiſtoriſchen Bilder einen Blick zu werfen. Die größere Anzahl bemüht ſich Das, was die Poeſie von ſich gewieſen hat, der Malerei einzuverleiben.

Wenn wir von der Summe der gegen unſere Kunſt geſchleuderten Vorwürfe Alles abziehen, was dem Griesgram und der blinden Verbitterung entſpringt, ſo bleiben folgende Thatſachen übrig. Zunächſt bemerken wir, daß die ernſten Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart noch im Kampfe begriffen ſind mit der zähen Sitte und dem falſchen Modegeſchmack. Muß man einerſeits zugeben, daß die Rococoformen im Kreiſe der Mode noch lange nicht abgeſtorben ſind, ſo muß man andererſeits zu Gunſten unſers Schönheitsſinnes anführen, daß es auch nicht an Anſtrengungen fehlt, dieſelben aus ihrer herrſchenden Stellung zu vertreiben, welche ſie ohnehin theilweiſe nur zufälligen perſönlichen Einflüſſen verdanken. Es zeigt ſich auch hier das zwieſpältige Weſen des gegenwärtigen Zeitalters, welches ſich von der Gewalt der Ueberlieferung nicht loszureißen vermag und doch nicht vollſtändig und unbedingt an dieſelbe ſich hingeben will. Als ein wichtiges Merkmal der

modernen Kunstübung tritt uns ferner die große Mannichfaltigkeit der künstlerischen Standpunkte entgegen. Sowol in seiner strenggeistigen Thätigkeit, wie in der äußern technischen Arbeit bewegt sich das Künstlerindividuum mit großer Freiheit. Wir kennen nicht die Gebundenheit der alten Schulen, wir finden nur in seltenen Fällen noch jenen innigen Zusammenhang zwischen Meister und Schülern vor, welcher die vergangenen Kunstperioden charakterisirt. Die letztern verlangen von jenem nur die Zucht der Hand, die Einführung in den künstlerischen Anschauungskreis und allgemeine Anregungen. Die tiefere Individualität aber der Schule zum Opfer zu bringen, dagegen sträuben sich Alle mit großem Eifer. Unangetastet bleibt die persönliche Eigenthümlichkeit, die Selbstbestimmung des Einzelnen auch in diesem Kreise des Wirkens ungefährdet. Und nicht allein von den engern Schulbanden sehen wir das Künstlerindividuum befreit, auch die allgemein herrschende Weltanschauung übt keinen unmittelbar zwingenden Einfluß, auch die künstlerische Tradition bannt die moderne Phantasie nicht ausschließlich in eine einzige Richtung. Damit soll nicht behauptet werden, es entziehe sich die Kunst der Gegenwart substantiellen Interessen und ernsten Ideen, sie habe keine andere Wurzel als die Einbildungskraft irgendeiner zufälligen Persönlichkeit, in ihr offenbare sich nicht wie in der Kunst vergangener Perioden der Geist der Zeit. Aber es birgt eben der Geist unserer Zeit, wie tausend Zeichen lehren, einen gar mannichfaltigen Inhalt in sich, er ist nicht frei von innern Gegensätzen, die alle auf die künstlerische Verherrlichung harren, sie wenigstens gestatten. Das einzelne Individuum nimmt außerdem nicht in naiver Weise den Volksglauben in sich auf, es sammelt und verarbeitet alle Anschauungen in seinem Innern zu einem neuen Ganzen, und erobert sich eine selbständige persönliche Bildung, in deren Grunde seine verschiedenen Gedanken, die Aeußerungen seines Willens und

die Spiele seiner Phantasie wurzeln. So sehen wir denn vom verflüchtigenden Idealismus bis zum bodenschweren Naturalismus alle Standpunkte in der modernen Kunst vertreten und alle technischen Methoden unverdrossen abgewandelt. Unser geschärfter kritischer Sinn duldet nicht, daß wir in irgendeiner künstlerischen Erscheinung der Vergangenheit das ausschließliche Vorbild erblicken. Wir sind willig und stets bereit, die Verdienste der verschiedenen Kunstschulen anzuerkennen, und durchdringen mit unserm Verständniß, beschenken mit unserer Liebe ebenso gut die Antike wie das Mittelalter, die Rafaelische Zeit wie Fiesole's und Giotto's Periode. Ueberall finden wir Anregungen, an jede Kunstepoche sind wir fähig unsere Bestrebungen anzuknüpfen.

Einzelne dieser Merkmale lassen sich schon in der Kunstweise des 17. Jahrhunderts nachweisen. Schon damals trat die selbständige Künstlerbildung in den Vordergrund und verlor sich die naive Schöpferkraft der Phantasie. Auch wenn wir den tiefern Gründen nachspüren, finden wir zwischen jener Zeit und der Gegenwart eine mannichfache Verwandtschaft und müssen in der That eingestehen, daß damals bereits die Bahn gebrochen wurde, auf der noch unsere Kunst fortschreitet. Aber wir sind weit entfernt, einen Stillstand der Kunstthätigkeit seitdem zu behaupten, die stetige, gesetzmäßige Entwickelung derselben wegzuleugnen. Es ist gar nicht nöthig, den weiten Raum eines Jahrhunderts zur Vergleichung heranzuziehen, um zu zeigen, wie sehr sich die Kunstzustände Europas und zwar zu ihrem Vortheile seit der Zeit verändert haben, wo französische Künstler allein in höfischen Kreisen Anerkennung fanden und den wichtigsten Akademien vorstanden — wir erinnern an Sylvestre und Hutin in Dresden, van Schuppen in Wien, N. B. Lesueur und Pesne in Berlin, L. Vanloo in Madrid — wo man ernstlich mit dem Gedanken sich beschäftigen konnte, in Paris eine allgemeine europäische

Kunstschule zu begründen, und Hunderte von Fremden an die pariser Akademie zu ihrer Ausbildung pilgerten.*) Wollten wir nur den gewöhnlichen Ausgangspunkt der Besprechung moderner Kunstzustände festhalten und mit Carstens, David, Canova beginnen, wir würden die gewaltige Strecke, welche wir seitdem zurückgelegt, erkennen. Ob jeder Meilenweiser auf dieser Strecke auch einen wesentlichen Fortschritt bedeutet? Man möchte nicht blos dieses glauben, man ist sogar versucht zu meinen, wir haben im Laufe der letzten Menschenalter zu wiederholten malen den Gipfel der Vollendung erstiegen, wenn man die in derselben Periode veröffentlichten Kunsturtheile zurathe zieht. Aber freilich, nichts ist unbeständiger als der Kunstenthusiasmus, nichts schwankender als die Ansichten über den Werth eines Kunstwerks, nichts häufiger als der Wechsel vom übertriebensten Lobe zu maßlosem Tadel. Daß wir über die Schöpfungen des künstlerischen Geistes nicht anders urtheilen als über die Erzeugnisse der Mode, über unsere Toilette z. B., die, solange sie modern ist, den allgemeinsten Beifall genießt, einmal aber von der Mode verworfen und abgelegt, so häßlich und lächerlich erscheint, daß wir unser früheres Gefallen gar nicht begreifen können, dies wirft kein glänzendes Licht auf die Gediegenheit unserer Kunstbildung. Die Kunstansichten der weimarer Kunstfreunde sind uns gerade so fremdgeworden wie das einst wohlbekannte W. K. F., unter welcher Chiffre dieselben veröffentlicht wurden. Dies läßt sich indessen durch die in der Zwischenzeit vorgefallenen großen Kunstereignisse erklären. Wird man es aber wol glauben, daß es eine Zeit gab, wo man in Bendemann, dem liebenswürdigen, tüchtigen, aber gewiß aus keinem

*) S. Dussieux, „Les artistes français a l'étranger" (Paris 1856), S. LXXXVIII fg. In der pariser Akademie zählte man, die Architekten ungerechnet, in den Jahren 1758—87 nicht weniger als 275 fremde Zöglinge, darunter 76 Deutsche und 28 Russen.

Titanenstoff geschaffenen Künstler, Michel Angelo's Züge zu erkennen glaubte, oder in Sohn's erkünsteltem Farbenschmelze das Muster der Carnation pries! Und wie viele andere Täuschungen haben wir nicht im letzten Jahrzehnd durchgemacht. Als Gallait's und Biefve's berühmte Bilder die Rundreise durch Deutschland machten, wie Viele gab es da nicht, die nun das Gelobte Land der Malerei entdeckt glaubten und einen epochemachenden Einfluß derselben auf die deutsche Kunst verhießen! Seitdem sind viele Jahre verflossen. Wurde die Verheißung erfüllt? Gallait selbst hat seine Darstellungsweise verändert; wir aber componiren und malen, wie wir auch vor der Pilgerfahrt der „Abdankung" und des „Compromiß" zu componiren und zu malen verstanden. Oder in Belgien? Wie kühl und sorgfältig abwägend schätzt man gegenwärtig die sogenannte nationale Reform der Kunst in den dreißiger Jahren, welche lauter Nebenbuhler der alten brabanter Meister zu liefern versprach.

Im Angesichte dieser und anderer Irrungen wird vielleicht auch die folgende Schilderung der modernen Kunstentwickelung mit Mistrauen aufgenommen werden, und doppelt räthlich erschien daher die Richtschnur fester Thatsachen. Als eine solche tritt uns zunächst das im Laufe der letzten Jahrzehnde veränderte Verhältniß zur Antike entgegen. Mit der geläuterten Erkenntniß der Antike, mit der glänzenden wissenschaftlichen Belebung des kritischen Sinnes durch Winckelmann und Lessing wurde der Grundstein zur modernen Kunstanschauung gelegt. Jenseit der Alpen beginnt David, der, nebenbei gesagt, in Joseph Vernet, Chardin, Vien, Doyen und Duplessis nicht unwichtige Vorgänger hatte, und Diderot's Ausspruch: „Il faut apprendre de l'antique à discerner la belle nature", praktisch durchführte, von den idealen Formen des Alterthums mächtig angeregt, seine einflußreiche, auch auf Deutschland ausgedehnte Wirksamkeit. Dieser Zug der Phantasie, durch entsprechende Erscheinungen in der revolutionären Bildung Frankreichs

unterſtützt, beharrte mehre Jahrzehnde und findet in der claſſiſchen Richtung der Architektur, in dem Streben der Plaſtik nach Stiliſirung, in dem auffallenden Rücktritte des Maleriſchen in der Malerei einen reichen und mannichfachen Ausdruck. Die Belebung des nationalen Sinnes, die Auffriſchung eines ſtrengern religiöſen Geiſtes traten, nicht ohne heftigen Widerſpruch der Gegner, jener unbedingten Herrſchaft der wie die Aufklärung kosmopolitiſchen Kunſt der Alterthumsfreunde entgegen und bewirkten ſeit etwa 30 Jahren eine Ablenkung von dem bis dahin eingeſchlagenen Wege. An der Reſtauration der mittelalterlichen Dome kräftigte ſich die Neigung und das Verſtändniß der mittelalterlicher Architektur. Auch ſolche Künſtler, welche die unbedingte Wiederaufnahme der Gothik verdammen, ſprechen dennoch dem Bogen und der Wölbung, alſo dem Gegenſatze der antiken Baukunſt das Wort. In der neueſten Plaſtik regt ſich der Geiſt eines gediegenen Realismus, derſelbe Geiſt, der auch die Malerei berührt und auf die Compoſition wie auf die äußern Darſtellungsmittel bereits Einfluß gewonnen hat. Bezeichnend für den Umſchwung in dieſer Kunſtgattung iſt nicht allein das verringerte Schulanſehen der großen Meiſter des 16. Jahrhunderts — man geht theils in die frühern Zeitalter, theils auf das 17. Jahrhundert in dieſer Hinſicht zurück — ſondern auch die Unbedeutendheit, zu welcher Rom als äußerer Schauplatz der Kunſtübung herabgeſunken iſt. In der erſten Zeit unſers Jahrhunderts glaubte man nur in der Nähe der Rafaeliſchen Werke und der vaticaniſchen Sammlungen die Künſtlerreife erwerben zu können. Wem es die Gunſt des Schickſals verſtattete, der ſchlug in Rom ſeinen bleibenden Aufenthalt auf; wer zur Heimkehr nach dem Norden ſich gezwungen ſah, lebte hier ausſchließlich den römiſchen Erinnerungen. Die Ueberzeugung, nur in Rom könne der Künſtler ſchaffen, nur ein „Römer" ſei zu einem richtigen Kunſturtheile befähigt, war in den betreffenden Kreiſen ſo tief gewurzelt,

daß ſie die Verſuche der in der Heimat Zurückgebliebenen, in ſelbſtändiger Weiſe zu ſchauen und zu prüfen, als eine freche Anmaßung behandelten. Der triviale Fehdebrief, den im Jahre 1826 Thorwaldſen, Veit, Koch, Reinhart, Catel und Andere gegen die in Deutſchland herrſchende Kunſtanſchauung erließen, und dem Reinhart im Jahre 1830 ein noch gemeineres Sendſchreiben an den Hofrath Schorn folgen ließ, galten zwar angeblich der „deutſchen Kunſtſchreiberei", ſie waren aber in Wahrheit nur ein Ausbruch des Aergers darüber, daß Rom nicht mehr als der ausſchließliche Mittelpunkt des künſtleriſchen Lebens gelten ſollte. Dieſe jetzt gänzlich vergeſſenen Kundgebungen verletzter Eitelkeit ſollten 20 Jahre ſpäter an Rom glänzend gerächt werden. Im Jahre 1847 hörte man in Rom einige Wochen lang viel weniger von allen alten Kunſthelden als von einem deutſchen Maler Julius Schrader ſprechen, der bis dahin als preußiſcher Penſionär ſtill und beinahe völlig unbekannt in der Weltſtadt gelebt hatte und nun plötzlich mit einem Bilde hervortrat, das angeblich zu dem Beſten gehörte, was ſeit Menſchengedenken war geſchaffen worden. Es war die Uebergabe von Calais unter Eduard III., oder richtiger, die Begnadigung der zum Tode verurtheilten Bürger auf die Fürbitte der Königin und des Königsſohns. Wir Deutſchen lernten Schrader ſeitdem aus zahlreichen andern Werken kennen. Bei aller Tüchtigkeit, die man ihm zuſchreiben muß, kann man dieſe Begeiſterung doch nicht recht begreifen, wenn man nicht in Anſchlag bringt, daß die in Rom heimiſchen Künſtler bis dahin keinen Glauben und keine klare Anſchauung von der Kunſtthätigkeit diesſeit der Alpen beſaßen. Nun kam ihnen ein glänzendes Zeugniß plötzlich vor die Augen. Schrader's Bild, obgleich in Rom gemalt, hatte doch nichts von der dort üblichen banalen Weiſe an ſich: es zeigte ſich als eine durchaus ſelbſtändige, von nordiſcher Phantaſie und nordiſchem Farbenſinne eingegebene Schöpfung. Der Unterſchied von den

gewöhnlichen römischen Werken war so groß, die Vorzüge so einleuchtend, daß die frühere Misachtung zu einer beinahe übertriebenen Bewunderung umschlug. Was diese Thatsache andeutet, daß Rom aufgehört hat, die einzige wahre oder wenigstens höchste Kunstschule zu bilden, bestätigen auch andere Wahrnehmungen. Die Zahl hervorragender Künstler, die Rom nichts zu danken haben, es niemals besuchten, mehrt sich in auffallender Weise, und in einzelnen, besonders jüngern Kunstkreisen, z. B. in Frankreich und Belgien, wird die Nichtbeachtung Roms und Italiens förmlich als Grundsatz aufgestellt. Das mag übermüthig und übertrieben sein: die Poesie des exclusiven Künstlerlebens hat jedenfalls durch den Rücktritt Roms einen argen Stoß erlitten. Aber unbezweifelt steht auch auf der andern Seite, daß unsere Kunst, soll sie im Volke Wurzeln schlagen, der heimischen Gefühlsweise mehr entsprechen muß, als dies unter ganz andern Lebensbedingungen, unter dem Einflusse fremdartiger Anschauungen erzeugte Werke thun können, und daß der wichtigste Fortschritt, den die moderne Kunst noch erringen soll, ihre enge Verbindung mit dem nationalen Geiste betrifft. Aller Fortschritt überhaupt erscheint aber an den Norden gekettet. Neben Deutschland und Frankreich nehmen noch die Niederlande und England eine größere künstlerische Bedeutung in Anspruch. Die romanischen Hauptländer, Italien wie Spanien, erscheinen todt und haben keinen erheblichen Schritt gethan, ihrem alten kunsthistorischen Ruhme den neuen einer lebendigen Kunststätte hinzuzufügen. Einzelne Züge dieser Leblosigkeit drohen auch auf die von fremder Hand hier erzeugten Werke sich zu vererben.

Die deutſche Kunſt.

Die epochemachende Wirkſamkeit des unglücklichen Carſtens, der uns zuerſt wieder eine Welt reiner Poeſie und keuſcher Schönheit eröffnete, die unmittelbare Nachfolge, die er bei dem Karlsſchüler Joſeph Koch und den Würtembergern Wächter, Schick, bei Franz Catel und Andern fand, ſind für die Betrachtung der gegenwärtigen deutſchen Kunſt bereits hiſtoriſche Vorausſetzungen geworden. Die ſtoffliche Begeiſterung für die Antike findet in dem modernen Bewußtſein nicht mehr den vollen Widerklang. Ohne Carſtens wegen ſeines angeblichen Mangels an Farbenſinn — wie konnte er anders als durch Farbloſigkeit uns von dem conventionellen Stil des vorigen Jahrhunderts befreien und reine Formen fühlen lehren — zu unterſchätzen, wiſſen wir dennoch, daß, was ſeine Werke verheißen, die neuere Frescomalerei erfüllt hat, und auch den idealen Stil der hiſtoriſchen Landſchaft, wie er uns in Koch's und Reinhart's Bildern entgegentritt, haben wir mit einer andern Darſtellungsweiſe vertauſcht. Näher liegen ſchon die Kämpfe an der wiener Kunſtakademie in dem erſten Jahrzehnd unſers Jahrhunderts. Dort wie faſt überall in Deutſchland herrſchte eine langweilige Afterclaſſicität, aber ſie fand nicht mehr eine Unterſtützung in den allgemeinen Culturzuſtänden. Gerade in Wien machte ſich die romantiſche Richtung in Glaubensſachen und literariſchen Angelegenheiten damals in ausgedehnter Weiſe geltend. Auch die jüngere Künſtlerſchaft fühlte ſich

zu den romantiſchen Neuerern ungleich inniger hingezogen und wurde durch mancherlei Vorgänge auf den Gebieten der deutſchen Bildung nothwendig auf das Mittelalter geführt. Man ſchmäht gewöhnlich auf dieſen Ausgangspunkt unſerer Kunſt. Es ſcheint nicht für ihre Lebenskraft und volksthümliches Weſen zu ſprechen, daß ſie gemeinſamen Wurzeln mit den berüchtigten Reſtaurationsgelüſten jener Tage entſprang. Haben aber nicht unſere Begeiſterung für das Volkslied, unſere tiefere Einkehr in das nationale Weſen, die ſo wichtigen germaniſtiſchen Studien eine verwandte Abſtammung? Zudem blieb die Malerei, einige wenige Zurückgebliebene und Verirrte, wie L. Schnorr, Ruß u. A. ausgenommen, nicht in den romantiſchen Anſchauungen dauernd befangen, verſuchte vielmehr bald mit großem Erfolge das Poſitive derſelben mit der geläuterten Begeiſterung für claſſiſche Formen zu verbinden. Man kann nicht Alles gutheißen, was die neuen Himmelsſtürmer damals thaten und trieben, aber ein großer Gewinn war es in jedem Falle, daß ſie ſolche Vorbilder aus der Vergangenheit aufgriffen, auf deren Grundlage ein Weiterbau und eine ſtetige Fortbildung möglich war. Bei den großen Meiſtern des Cinquecento verwehrt ihre abgeſchloſſene Vollendung eine fruchtbare Nachfolge. Jeder Schritt über dieſelben hinaus führt zur Manierirtheit, dagegen ließen die ältern deutſchen Werke, ganz abgeſehen von ihrer nationalen Bedeutung, ebenſo wie die vorrafaeliſchen Bilder die Selbſtändigkeit ihrer Nacheiferer ungeſtört: ſie beſtimmten den Grundton in der einzuſchlagenden Richtung, aber geſtatteten im Weitern eine große Freiheit. Schon in ſeinem funfzehnten Jahre wurde Overbeck durch einen glücklichen Zufall mit den Werken vorrafaeliſcher Zeit bekannt gemacht. Der bekannte Legationsrath Keſtner hatte Riepenhauſen's Zeichnungen nach den alten Florentinern auf einer Vergnügungsreiſe nach Lübeck mitgebracht und dem damals von einem Stadtzeichenmeiſter geleiteten Jüngling mitgetheilt. Auch bei dem 1787 in Düſſeldorf geborenen Cornelius bekundet

eines seiner frühesten Werke (die neußer Kuppelfresken vom Jahre 1807 können als Jugendversuche nicht füglich in Betracht kommen), die Compositionen zu Goethe's „Faust", die Erfüllung seiner Phantasie mit nationalen Gestalten. Keiner der beiden Führer der modernen Kunst wurde erst in Rom, wo sich seit dem Jahre 1810 ein engbefreundeter Kreis zusammengefunden hatte, für die von ihnen eingeschlagene Richtung begeistert, jeder brachte schon aus seiner Heimat den Grund zur spätern Entwickelung mit. Overbeck brach bereits in Wien im Verein mit Schnorr, Scheffer und Andern mit solcher Heftigkeit die Lanze für seine Götter, daß er von der Akademie verwiesen wurde; Cornelius kündigte schon in seiner Jugend, indem er die Antiken nach seiner Art zeichnete und die Fähigkeit, Alles nach der bloßen Erinnerung wiederzugeben, zur Virtuosität ausbildete, den reichen und selbständig schaffenden Formensinn an. Was diese Künstler und durch sie die deutsche Kunst Rom verdankten, das ist die Frescomalerei, die glückliche Entdeckung, daß dieses Material sich vorzugsweise zum Ausdrucksmittel ihrer Phantasie eigne. Die gewöhnlich vorgebrachte Behauptung, die Frescotechnik sei seit mehren Menschenaltern gänzlich in Vergessenheit gerathen, ist zwar nicht stichhaltig. In katholischen Ländern hatte sich die Uebung derselben niemals völlig verloren, das Bedürfniß monumentaler Ausschmückung der Kirchen ihre äußere Pflege wacherhalten. Noch am Schlusse des vorigen Jahrhunderts malte z. B. Maulpertsch das Stift Strahow zu Prag in einer Weise aus, die wenigstens technische Gewandtheit und handwerksmäßige Sicherheit nicht vermissen läßt. Doch hatten diese Vorgänge auf den Kreis, von dem die Kunstreform ausgehen sollte, keinen Einfluß; hier allerdings mußte die Frescomalerei erst neu entdeckt werden. Daß sie wieder Wurzeln schlagen müsse, solle der Weg der Reform erfolgreich fortgesetzt werden, wurde bald zur festen Ueberzeugung. Alles Unheil war ja aus der maßlosen Herrschaft des Malerischen hervorgegangen. Diese

Herrschaft wurde durch die dem plastischen Stile sich annähernde Frescomalerei, die allen Schein verschmäht, bei welcher jeder schiefe Gedanke, jede falsche Form unverhüllt an den Tag tritt, glücklich beseitigt; durch die ernste Strenge in der Composition, durch die edle Einfachheit in der Darstellung ward der Wiederkehr des Zopfes vorgebeugt. Wir besitzen zwei ausgedehnte Frescowerke aus dieser jugendfrischen, stürmischen Periode der deutschen Kunst, die jedenfalls bei der Schilderung unserer Kunstzustände an die Spitze gestellt werden müssen: die Geschichte des ägyptischen Joseph in der Casa Bartholdi auf dem Monte Pincio (seit 1816) und die Scenen aus den epischen Gedichten der Italiener in der Villa Massimi gegenüber dem Lateran. Dort malten Overbeck den Verkauf Joseph's, Philipp Veit die Versuchung durch Potiphar's Weib, Wilhelm Schadow die Klage Jakob's und die Auslegung der Träume im Gefängniß, Cornelius die Auslegung der Königsträume und die Wiedererkennung der Brüder, in den Lünetten oder Halbkreisfeldern Veit die fetten und Overbeck die magern Jahre. In der Villa Massimi rühren die Darstellungen aus der „Göttlichen Komödie" von Koch und (Paradies) Veit, jene aus dem „Rasenden Roland" von Julius Schnorr her; die Scenen aus dem „Befreiten Jerusalem" vollendete nach Overbeck's, durch Gesundheitsrücksichten veranlaßtem Rücktritte dessen Schüler, der Böhme Führich. Von der Arbeit des Letztern darf man in so guter Umgebung nicht reden. Auch Schnorr's Bilder gehören nicht zu den gelungenen; dem Künstler fehlte offenbar die Kraft, sich in seinen Gegenstand hineinzuleben. Vollends Koch's Höllenspukgeschichten, das Schmoren, Zernagen, Peitschen der Sünder u. s. w. können nicht die Aufmerksamkeit fesseln, selbst wenn man das hohe Alter des Meisters, als er an das Werk ging — er zählte bereits 72 Jahre — berücksichtigt. Desto bewunderungswürdiger bleibt Overbeck's Antheil. Mag es ihm auch an technischer Gewandtheit mangeln und der Charakter des Gedichts zu-

weilen den klaren Ernst der Verkörperung erschweren, jedenfalls traf Overbeck in vollendeter Weise den romantischen Ton und offenbarte eine Poesie des Gemüths, einen feinen Sinn für die landschaftliche Schönheit, wie kaum noch Jemand unter seinen Zeitgenossen. Auch in der Fresken der Casa Bartholdi trägt Overbeck den Preis davon. Cornelius bewies daselbst zwar schon seinen eigenthümlichen, aber noch nicht seinen eigenthümlich großen Formensinn; dagegen verstand es Overbeck, dem Motive der sieben magern Jahre eine erschütternd tragische Wirkung abzugewinnen. Ebenbürtig steht ihm Veit hier zur Seite, dessen Darstellung der fetten Jahre durch die Schönheit der Composition und den glücklichen Humor der Darstellung schwerlich ihres Gleichen findet.

Ein weiteres Zusammenwirken des deutschen Künstlerkreises, der sich im zweiten Jahrzehnd dieses Jahrhunderts in Rom zusammengefunden, verwehrte das Schicksal. Ein Genosse nach dem andern schied, um auf heimischem Boden selbst der Kunst zu leben und ihre Entwickelung weiterzuführen. Cornelius folgte einem Rufe nach Düsseldorf, um bald darauf diesen Aufenthalt mit München zu vertauschen; Schadow nahm seine Stelle als Director der düsseldorfer Akademie ein; Veit siedelte sich in Frankfurt an; Führich wirkte in Wien; Schnorr wurde gleichfalls seiner Heimat wiedergegeben. Overbeck allein konnte sich von Rom nicht wieder trennen: mit dem Glauben gab es ihm auch ein neues Vaterland. Wie er einzig und allein noch auf dem ältesten Schauplatze der Thätigkeit des berühmten Kreises ausharrte, so schloß er auch am frühesten seine Entwickelung ab. Namentlich im Verhältniß zu Cornelius vertritt Overbeck in seinen historischen Anschauungen den Standpunkt, welcher sich am Beginn des künstlerischen Neulebens im christlich-romantischen Gewande geltend machte und bisjetzt den glänzendsten literarischen Ausdruck in den Schlegel'schen Schriften gefunden hat. Es ist daher billig, daß wir die eingehende Besprechung der deutschen Kunst mit ihm und

seinen Gesinnungsgenossen, den spottweise sogenannten Nazarenern, beginnen.

Overbeck und die religiöse Schule.

In der Regel nähern sich die modern Gebildeten nur mit Mistrauen und tiefwurzelnden Vorurtheilen den Werken neuerer religiöser Maler. Sie haben von Goethe den Widerwillen gegen diese „Fastenprediger mit dem Pinsel statt mit dem Kreuze in der Hand" geerbt und sind selten geneigt, dem „Hasse" der freien Formen, der empfohlenen Kunstasceſe lautere Motive zu unterbreiten. Was wir häufig als vielbelobte Muster der modernen religiösen Kunst gewahren, ist auch schlecht geeignet, diese Abneigung zu brechen. Wir können vom ästhetischen Standpunkte unmöglich zugeben, daß der Verzicht auf jedes selbständige Schaffen, das unbedingte Wiederholen des mittelalterlich-historischen Ideals einen lebendigen, entwickelungsfähigen Stand der Kunst bedeute. Den absoluten Verehreren der Antike würden wir das gleiche Bedenken entgegenhalten, daß die bloße Restauration kein nachhaltiges Gedeihen verspreche. Aber selbst im Falle der Uebereinstimmung mit dem allgemeinsten Grundsatze der Nazarener, selbst wenn wir die ideale Geltung der mittelalterlichen Kunstformen zugestehen, können wir den weitern Artikel ihres Glaubensbekenntnisses: die Verachtung des Heidenthums, d. h. der Antike nicht unterschreiben, und zwar einfach aus dem Grunde, weil wir diese Verachtung dem Geiste der mittelalterlichen Kunstanschauung selbst widersprechend finden. Oder sollten wir mittelalterlicher gesinnt sein als das Mittelalter selbst? Keine einzige Periode der mittelalterlichen Kunst kann aufgewiesen werden, welche die Anlehnung an antike Formen und Ideen grundsätzlich verschmäht, welche nicht die Mischung des antiken Vorstellungskreises mit dem christlichen Bewußtsein mit naivem Sinne duldet, am Studium antiker Formen sich auffrischt. Der Philosoph mag darin einen Ausdruck des unaufhörlichen

Kampfes zweier Weltanschauungen erblicken, jeder unbefangene Künstler wird es als das Streben, den unausgebildeten Formensinn an der vollendeten und abgeschlossenen Kunst der Antike zu corrigiren, erklären und deuten. Es ist nicht nöthig, zu beweisen, daß die altchristliche Kunst das Formengerüste der Antike entlehnte; weniger bekannt dürfte es sein, daß auch in der Blütezeit des romanischen Stils die Plastik auf die antike Formengebung zurückgeht, daß auch im 13. Jahrhundert einzelne Künstler, z. B. Vilars von Honecourt, Denkmäler des Alterthums studiren und im 14. Jahrhundert ihre genauere Kenntniß den mächtigen Aufschwung der italienischen Sculptur bewirkt. Die Renaissance der Antike wird im Cinquecento nur abgeschlossen, ihr Anfang muß um viele Jahrhunderte früher angesetzt werden; ja eigentlich beginnt das mittelbare Leben der Antike als formeller Kanon in demselben Augenblick, in welchem das unmittelbare zu Ende geht. Da wir nun im Mittelalter selbst das Gegentheil der modernen Nazareneranschauungen walten sehen, so liegt die Vermuthung nahe, hinter der Verachtung reiner Formenschönheit berge sich die Unfähigkeit zu vollendeter Kunstschöpfung. Gerade wie so manche deutsche Maler auf alle Coloritwirkungen schmähen, weil sie dieselben, durch ihre falsche Jugendbildung verdorben, nicht erreichen können, so scheinen einzelne religiöse Maler gegen die sündige Fleischeslust in der Malerei zu predigen, weil es ihnen an reichen Naturstudien und anatomischen Kenntnissen mangelt. Wir wollen aber nicht übertreiben. Mag dies Alles von untergeordneten Nachtretern der religiösen Richtung gelten; von ihrem Stifter, von Overbeck, Aehnliches zu behaupten wäre ein grobes Unrecht. Wer jemals Gelegenheit hatte, den halbverklärten Greis in seinem Studio, im Palast Cenci, zu betrachten, der überzeugt sich auch, daß in Overbeck jene Anschauungsweise zur tiefsten persönlichen Empfindung sich verdichtet hat. Die Züge seines Antlitzes selbst haben etwas von dem Schnitte seiner künstlerischen Vorbilder erhalten,

und wie er in seiner Jugend an Rafael erinnert haben soll, so tritt uns in seinem spätern Wesen der vollendete kunstliebende Klosterbruder entgegen. Overbeck's Frömmigkeit soll nicht seine Kunstfertigkeit ersetzen, sie ist vielmehr die Quelle seiner besten und glänzendsten Schöpfungen: er ahmt nicht allein in seinen Bildern den seligen Fiesole nach, seine Natur selbst hat ein ähnliches Gepräge empfangen. Ueber Overbeck's Entwickelungsgang und Wirkungskreis haben wir schon Einiges bemerkt. Noch während er in Wien lebte und mit Geistesverwandten im Garten des Grafen von Karoly von der künftigen Kunstreform träumte, entwarf er nach der Fertigung seines ersten Oelbildes: Christus bei Lazarus, die große Composition des Einzugs Christi in Jerusalem, welches Werk, wie die meisten größern Arbeiten Overbeck's erst nach einem längern Zeitraum (1827) vollendet, noch mit einem andern Bilde — der Grablegung Christi — die lübecker Marienkirche schmückt. Als die ältesten römischen Arbeiten werden die Anbetung der Könige (im Besitze des Königs von Baiern) und die Kreuzigung (Handzeichnung, im Besitze Schadow's) angeführt. Ihnen folgten die Frescomalereien im Bartholdi'schen Hause und in der Villa Massimi, dann, außer kleinern Gemälden (Christus am Oelberg für das hamburger Krankenhaus, Germania und Italia, Porträt der Vittoria Caldoni in der münchener Neuen Pinakothek), die Ausführung der Indulgenz des heiligen Franciscus, in der Kirche Degli Angeli unterhalb Assisi auf der Vorderwand der Portiunculakapelle (1827—30). In den dreißiger Jahren beschäftigte ihn vorzugsweise der im Auftrage des Städel'schen Instituts gemalte Triumph der Religion in der Kunst. Kleinere Bilder und namentlich auch viele Zeichnungen, an welche Overbeck die Hand anlegte, verzögerten die Vollendung des nächsten größern Werks: die Himmelfahrt der Madonna für den Kölner Dom, bis in das Jahr 1855. Die Ausführung des Bildes in Farben hat die Schönheit desselben nicht erhöht, vielmehr eine ge-

wisse Befangenheit in der Formenwahl (Adam und Eva), stärker als dies im Carton der Fall war, vortreten lassen. Gegenwärtig arbeitet der durch eine Reise nach der nordischen Heimat aufgefrischte Meister an einem Kreuzwege und an der Darstellung der sieben Sacramente, nachdem er zur Erinnerung an die Schicksale Pius' IX. noch ein Temperabild: „Pharisäer und Juden wollen Christus vom Felsen herabstürzen, aber Engel tragen ihn sanft herunter", gefertigt hatte.

Overbeck's Werke lassen sich ohne allen Zwang in zwei Gruppen scheiden. Während er in der einen Gruppe, zu welcher außer den lübecker Bildern auch die durch den Stich vervielfältigten allbekannten Handzeichnungen des Meisters gehören, seinen tief innigen Empfindungen einen lautern Ausdruck verleiht und eine einfache lyrische Stimmung, eine religiöse Hebung des Gemüths im Beschauer hervorruft, sucht er in der andern Gruppe durch die Entfaltung eines reichen symbolischen Gedankengehalts zu wirken, und legt auf die ideelle Bedeutung der Composition, auf das Poetische derselben, den kräftigsten Nachdruck. Die gegenwärtig in Deutschland herrschenden Kunstmeinungen sprechen dieser letztern Richtung den Vorrang vor allen übrigen Bestrebungen zu: das Dichten und Denken in Farben und Linien erscheint als der höchste Zweck der Kunst, als die endliche Rückkehr zu der wahren und ewigen Natur des Schönen. Overbeck's Triumph der Religion oder der christliche Parnaß, wurde als eine „europäische Erscheinung" begrüßt, und auch von solchen, die Einzelheiten zu bemängeln fanden, als ein „bedeutsames Ganze" anerkannt. Des Bildes Einfluß auf die Künstlerwelt bezeugen Philipp Veit's Einführung der Künste durch das Christenthum (Städel'sches Institut) Schadow's Brunnen des Lebens und Divina commedia u. A. m.

„Göttlicher Abkunft ist die Kunst, nur die von Gott (und der Kirche) beseelte Kunst ist die wahre Kunst." Dieser Glaube bildet das Grundmotiv des von dem Meister

selbst umständlich erklärten Bildes. In der Vision der Madonna mit dem Kinde, von den heiligen Vertretern der Kunst: David, Salomo, Lucas, Johannes und den Repräsentanten der hervorragendsten religiösen Ideen, den Vorbildern Christi und der Kirche umgeben, wird die göttliche Quelle der Kunst symbolisirt. Aber nicht im unmittelbaren Genusse derselben begeistert sich die auf dem untern Plane versammelte Künstlerwelt, sie muß sich mit dem Widerschein des Himmels in dem Wasserspiegel des Brunnens, der die Mitte des Vordergrundes einnimmt, begnügen.

Man erkennt auf der Stelle, welchen Anregungen das Werk seine eigenthümliche Gestalt verdankt. Die Vereinigung der Helden der verschiedensten Zeiten und Räume, zusammenhängend blos durch das gleichnamige Ziel, dem sie nachstreben, hat in Rafael's Schule von Athen ihr Vorbild. Der irdischen Versammlung das Ideal des himmlischen Vereins in einer Vision gegenüberzustellen, wurde zunächst durch Rafael's Disputa empfohlen; auch für die symbolische Darstellung des Brunnens, dessen aufsteigende Wasserstrahlen zum Himmel weisen, finden sich im Mittelalter zahlreiche vorbildliche Typen. Als aber Rafael die Helden der weltlichen Wissenschaft zur idealen Schule vereinigte, verlangte ihn nicht danach, seine besondere persönliche Meinung auszusprechen und an den einzelnen Männern Kritik zu üben, er begnügte sich, der Zeitbildung als Ausdruck zu dienen und nach allgemein übereinstimmendem Urtheile das Grundmotiv seines Bildes zu ordnen. So allein bewahrte er seine Unbefangenheit und konnte sich ganz in das künstlerische Bilden und Formen hineinleben. Weder in der Schule von Athen noch in der Disputa tritt ferner die psychologisch-scharfe und überaus lebendige Schilderung in den Hintergrund: man braucht im Angesichte des letztgenannten Bildes nicht erst die Namen zu kennen, um die mit großartigem Sinne angelegte Gliederung des Vorgangs zu begreifen; die ganze Stufenleiter der Empfindungen von flammender Begeisterung bis zum hohlen Zweifel schreitet

offen an unserm Auge vorüber. Dabei bleibt aber dennoch die Einheit der Situation gewahrt, es zersplittert sich nicht die Darstellung, es werden alle Personen von demselben Mittelpunkte beherrscht und belebt. Wir finden von allem Diesen das Gegentheil bei Overbeck; er gibt uns *sein* künstlerisches Glaubensbekenntniß, *seine* persönliche Ansicht von der Kunstentwickelung und übt über alle hervorragenden Erscheinungen der Vergangenheit das kritische Richteramt. Zu wissen, was Overbeck von diesem oder jenem Meister urtheilt, mag unter gewissen Verhältnissen von großem Interesse sein. Es ist solche Explication aber ungehörig in einem monumentalen Werke, das die Verherrlichung der Kunst sich zur Aufgabe erwählt. Die göttliche Abkunft der Kunst zu schildern, ist ein großer und reicher Gedanke. Nicht gegen die Wahl desselben kann sich unser Bedenken richten. Aber dann durfte nicht über künstlichen Unterscheidungen die Einheit vergessen werden, die Alle, die sich dem göttlichen Berufe zuwenden, umfaßt, und durfte die Gliederung nicht andere Zwecke als die lebendige psychologische Schilderung verfolgen: es mußte das Ganze der Hauch der jubelndsten Begeisterung durchwehen. Statt dessen werden wir in den Kreis reflectirter Vorstellungen herabgezogen, werden über die Grade künstlerischer Vollendung, wie sie der kritisirende Meister ängstlich und doch willkürlich abgewogen, belehrt und verlieren unsere Zeit und unsere Aufmerksamkeit in dem Studium symbolischer Andeutungen, statt uns über die Fülle von Prachtmenschen, die die Kunst der Vergangenheit tragen, zu freuen. Da sehen wir um den Springbrunnen ein Doppelbecken gebaut, in dem obern spiegelt sich der Himmel, in dem untern die irdischen Gegenstände ab. Daß Tizian und Bellini nach diesem letztern blicken, sollen wir als Charakteristik der venetianischen Schule hinnehmen. Säulentrümmer und zerschlagene Statuen belehren uns über das Schicksal der Antike auf dem christlichen Parnasse; Rafael's rechtes Ohr ist dem Sänger der „Göttlichen Komödie" zugewendet, auf diesen lenkt auch Signorelli die Aufmerksamkeit

Michel Angelo's: d. h. Dante's Ideen haben alle chriſtlichen Künſtler geleitet u. ſ. w. Darüber geht dem Beſchauer alle Gefühlswärme verloren, und auch den Künſtler hemmte dieſes Hervorheben bald geiſtreicher, bald blos ſpitzfindiger Beziehungen an der eigentlichen ſchöpferiſchen Thätigkeit. Die Geſtalten leben nicht recht und erſcheinen, nachdem ihre ſymboliſche Stellung auf dem Parnaß errathen wurde, langweilig. Das gleiche Uebermaß des Symboliſchen wird auch in der himmliſchen Gruppe bemerkbar. Auch hier gelten die Geſtalten nicht für ſich, auch hier läßt ſich der Meiſter nicht genügen, uns Verklärung und göttliche Ruhe ſchauen zu laſſen, ſondern quält ſich und uns mit einer Fülle abſtracter Anſpielungen. Die Kaiſerin Helena mit dem Kreuze bildet die Hinweiſung auf den himmliſchen Adam und muß deshalb die eine Reihe ſchließen, wie der irdiſche Adam die andere beginnt. Abraham mit dem Opfermeſſer deutet den Erlöſungstod, Joſeph mit der Garbe die Speiſung der Gläubigen mit himmliſchem Brote an. Das macht das Opfermeſſer und die Garbe zur Hauptſache und lenkt die Aufmerkſamkeit von dem Weſen der Geſtalten ab. Es krankt, mit einem Worte, Overbeck's Bild an der einſeitigen Reflexion; es iſt mehr mit dem Verſtande als mit der Phantaſie geſchaffen und eben deshalb in unlebendigen, matten Formen durchgeführt. Wenn es ſich darum handelt, Overbeck's bibliſch-theologiſchen Scharfſinn, ſeine reiche und tiefe Denkkraft zu beweiſen, dann wird der Triumph der Religion, immer noch das Beſte von allen didaktiſch-allegoriſchen Bildern der Gegenwart, viel beſſer z. B. als Veit's Einführung der Künſte, zuerſt genannt werden müſſen; der unſterbliche Künſtlerruhm des Meiſters wird aber gewiß nicht an dieſem gelehrten Werke, ſondern an ſeinen einfachern und ältern Werken haften, die nicht nur durch die reinen und ſchönen Linien, ſondern auch durch den tiefen Frieden, die keuſche Empfindung und die innigſte, zarteſte Frömmigkeit, die aus ihnen ſpricht, in unbeſchreiblicher Weiſe anziehen. Overbeck hat allerdings wie ſeine

jungen Freunde die alten Florentiner des 15. Jahrhunderts zum Vorbilde erkoren; aber während jene gewöhnlich nur in Aeußerlichkeiten ihnen nahekommen und die Ursprünglichkeit der Schöpfung vermissen lassen, ist Overbeck in seinem innersten Wesen selbst, in seiner ganzen Gefühlsweise zu einem altitalienischen Meister geworden, daher auch seine Werke die gleiche ungetrübte, erhebende Wirkung üben.

Nächst den lübecker Bildern gehört zu dem Besten, was Overbeck geschaffen, der Cyklus von Zeichnungen aus dem Leben Jesu. Ursprünglich für die prager Kunsthandlung Bohmann's Erben bestimmt, wurden sie später vom Baron Lotzbeck in Frankfurt erworben. Overbeck hat in diesen 40 (von Keller und Andern in Kupfer gestochenen) Blättern den gewöhnlichen Darstellungskreis glücklich erweitert, traditionelle Auffassungen mit geistreicher Hand belebt und überall die meisterhafte Beherrschung des Stoffs, das tiefste Empfindungsvermögen und das sinnigste Schönheitsgefühl bekundet.

Die kleinen Mängel, die hier und da dem kritischen Auge sichtbar werden, der durch das ebenmäßige Streben nach naivem Ausdrucke hervorgerufene verzerrte Zug einzelner Köpfe (Anbetung der Könige, Himmelfahrt), die allzu deutlichen Anklänge an das 15. Jahrhundert (Hochzeit zu Kana) machen dem Werthe und der Bedeutung des Werkes keinen Eintrag. Wer denkt daran, wenn er gewahrt, welch unerwartete Fülle naiver Gedanken die Phantasie Overbeck's in sich birgt, wie einfach und treffend er die Mittel zur Versinnlichung seiner Gedanken wählt, mit welcher sichern Vollendung die zartesten Seelenregungen ebenso wie der Ausdruck gewaltiger Willenskraft, lyrische Situationen ebenso gut wie dramatische Scenen behandelt sind. Reizend ist die Neugierde der Weiber bei der Namengebung Johannes charakterisirt, bei dem Kindermorde nur eine einzige Gruppe in den Vordergrund gestellt, aber in dieser der Mutterschmerz auf die erschütterndste Weise geschildert; ein anziehendes Genrebild ist die Berufung des Apostels Matthäus, lebensvoll und

kräftig, reich an dramatischen Zügen der Einzug in Jerusalem, neu und geistvoll ist die Composition der Verleugnung in einer Doppelscene. Daß der Verräther im Abendmahle nur durch einen umgestürzten Stuhl bezeichnet wird, könnte vielleicht als gesucht gelten, auch die Figur des Herodes auf dem Blatte: Pilatus et Herodes amici der Uebertreibung geziehen werden. Makellos dagegen, den größten Meisterwerken der Vergangenheit ebenbürtig erscheinen die Schläfergruppen auf den beiden Blättern: die Parabel vom guten Samen und Unkraut und Christus am Oelberg, vor allen aber die Freisprechung des Barrabas. Overbeck's anspruchlose Zeichnungen gereichen der Gegenwart zu größerer Ehre als so manches glanzreiche monumentale Werk; an ihnen werden sich späte Jahrhunderte ebenso innig freuen, wie wir uns an Fiesole's heiliger Einfalt erheben und für die Formenreinheit der Cinquecentisten begeistern.

Wenden wir uns von dem Gründer und Meister der Schule zu dessen Freunden und Schülern, so begegnen wir wenigen abgeschlossenen, entwickelungsreichen Gestalten. Es ist nicht allein eine mindere künstlerische Begabung den meisten eigen, sie haben es selten verstanden, unbefangen und harmonisch zu empfinden, den Gegensatz, in welchem sie zu allem Modernen beharren, zu überwinden und sich vollkommen in das idealisirte Mittelalter hineinzuleben. Von den in dieser Richtung thätigen untergeordneten Kräften gilt namentlich, daß sie aus der Noth eine Tugend machen und die Beschränktheit der mittelalterlichen Formengebung nur aus dem Grunde preisen, weil sie hinter diesem Schilde die eigene Beschränktheit verbergen können. Bezeichnend für diesen Kreis ist auch die Treue zu dem Ausgangspunkte der religiösen Kunstrichtung, die noch immer nicht versiegte Vorliebe für romantische Stoffe, das starre Festhalten an der von Schlegel und dessen Freunden vertretenen Bildung. Und doch sollte gerade in diesem Künstlerkreise die Ueberzeugung am kräftigsten ausgebildet sein, daß der Inhalt des

religiösen Bewußtseins sich nicht nothwendig an einen zufälligen literarischen Ausdruck heftet, und seine Erhabenheit, seine Allgemeingültigkeit kleinliche Liebhabereien, nebelhafte Vorstellungen und kranke Empfindungen nicht duldet.

In Frankfurt am Main und in Wien hat die religiöse Kunstrichtung die kräftigsten Wurzeln geschlagen. Dort wirkte längere Zeit Overbeck's Studiengenosse Philipp Veit als Lehrer, bis ihn der Ankauf des Lessing'schen Huß durch das Städel'sche Institut bestimmte, seiner öffentlichen Wirksamkeit zu entsagen und im Deutschen Hause eine Privatschule zu errichten. Im Jahre 1854 vertauschte er den frankfurter Aufenthalt mit Mainz. Sein berühmtestes Werk, in der Frescotechnik ausgeführt, wurde bereits früher erwähnt. Daß Nebenfiguren desselben, wie die Germania, einen allgemeinern Beifall erlangten als das Ganze der Darstellung, kann bei dem abstracten Motiv nicht befremden. Ueberhaupt gilt nach den Grundsätzen dieser Schule mit der Vollendung der Composition die wichtigste künstlerische Thätigkeit geschlossen. Streng stilisirend, d. h. die Darstellung auf das architektonische Maß zurückführend, dürfen sie dem Colorit keine hervorragende Geltung einräumen, sie würden dadurch dem Realismus verfallen; auf das allerdings der Mehrzahl innewohnende Gefühl für Linienschönheit bauend, verschmähen sie die Individualität der Farbe. Wäre nur die Abweichung von dieser Regel nicht so naheliegend, nämlich conventionelles Färben und schematisches Zeichnen. Auch bei Veit ist Anlage und allgemeine Gliederung der Bilder gewöhnlich vollendeter als die materielle Durchführung. Sein Karl der Große im Römer, seine Findung Moses' (außerdem die beiden Marien am Grabe, die unbefleckte Empfängniß, Simeon im Tempel und andere) lassen in letzterer Beziehung auch minder hochgespannte Ansprüche unbefriedigt. Vollends einseitig, aber in dieser Einseitigkeit reich und anziehend, erscheint die Kunstbildung Eduard Steinle's, der gegenwärtig das Haupt der religiösen Schule in Frankfurt vorstellt und

nach eigenthümlichen Grundſätzen (an die Stelle der Antike treten Bilder und Stiche des 15. und 16. Jahrhunderts) bereits eine große Schülerzahl: D. Mosler, F. Leighton, J. Bacher und Andere, erzogen hat. Steinle's Frescomalereien auf Burg Rheineck und im kölner Domchore geben nicht den richtigen Begriff von des Meiſters Tüchtigkeit, der ſich, nebenbei geſagt, durch eine erſtaunliche Fruchtbarkeit auszeichnet. Beſſer ſind ſchon wenigſtens einzelne Ölbilder, z. B. das Bildniß Ferdinand's III. im Römer zu Frankfurt oder das Porträt des Kupferſtechers Kappes; am glänzendſten bewähren ſich Steinle's Gaben in ſeinen zahlloſen Sepia- und Kreidezeichnungen. Er iſt bekanntlich eine Hauptſtütze des düſſeldorfer Vereins zur Herausgabe religiöſer Bilder und auch ſonſt für Kupferſtecher, Lithographen und Holzſchneider eine unverſiegliche Quelle. Zuweilen treibt Steinle der ſymboliſche Hang zur ſpielenden Spitzfindigkeit, ſo z. B. wenn er in den „Meiſterwerken deutſcher Holzſchneidekunſt" unter der Ueberſchrift „Nulla fides" einen Knaben uns vorführt, der eine Geige mit zerſprungenen Saiten zu Boden wirft, wo die ganze Pointe auf dem Doppelſinne: keine Saite und kein Glaube ruht. Köſtlich dagegen iſt ebendort und auf einem Bilde des Freiherrn von Hübner die Darſtellung des erſten Aelternpaares, deſſen Sprößling Abel ſpielend einen Apfel in die Hand Eva's gleiten läßt. Das Symbol der Schuld iſt dem Kinde ein unſchuldiges Spielzeug geworden. Eine Fülle ähnlicher ſinniger Andeutungen und poetiſcher Beziehungen durchzieht auch die meiſten andern Werke, von welchen wir nur noch als die neueſten die Illuſtrationen zu Brentano's Dichtungen und die Darſtellung der vier Jahreszeiten, beides Aquarellzeichnungen, hervorheben.

Man kann von der ſogenannten Nazarenerrichtung noch ſo ungünſtig urtheilen, die Gerechtigkeit muß man ihren Hauptvertretern widerfahren laſſen, daß ſie wenigſtens in einzelnen Fällen eine Wahrheit der Empfindung, einen Sinn

für Linienschönheit offenbaren, die bei den modernen Malern nur zu häufig vermißt werden. Selbst die derbe Natur von Joseph Führich, der in Wien an der Spitze der religiösen Schule steht, kann darin ihren idealen Ausgangspunkt nicht verleugnen. Vor etwa 30 Jahren hatte die Kunstwelt auf Führich die größten Hoffnungen gesetzt. Seine Blätter zur Tieck'schen „Genoveva", zum „Wilden Jäger", zu Waiblinger's „Blauer Grotte", vor allem seine Illustrationen des Vaterunser offenbarten eine lebendige Phantasie, eine frische Auffassung, einen Gedankenreichthum und einen feinen Sinn für Linien und Verhältnisse, die das Höchste verhieß. Die Erfüllung dieser Verheißungen blieb aus. Mit Ausnahme einzelner Zeichnungen, die an die altdeutsche Weise mahnen, wie z. B. der Traum Joseph's von Petrak gestochen, erregen seine spätern Werke entweder eine widersprechende Empfindung, indem die ursprüngliche Schönheit des Motivs durch die Mattigkeit des Ausdrucks und Roheit der Darstellung verzerrt wird (Pietà, gestochen von Petrak; Menschwerdung Christi, lithographirt von Becher und Andern), oder sie veranlassen, wie seine prager und wiener Fresken, geradezu Langeweile. Neben Führich hat sich Kuppelwieser auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst den weitesten Wirkungskreis erobert. Seine Verdienste um die Wiederbelebung der Frescotechnik, um die strengere Zucht der religiösen Phantasie sind unbestritten, seine Fruchtbarkeit jedoch viel zu groß, als daß nicht darüber die Vollendung der einzelnen Werke eine schwere Einbuße erlitte. Die beträchtliche Schülerzahl, welche aus Führich's und Kuppelwieser's Werkstätten hervorging, hat bisjetzt keine bedeutenden Leistungen aufzuweisen, doch läßt sich aus dem großen Aufschwunge des kirchlichen Lebens in Östreich nur die günstigste Rückwirkung auf die religiöse Kunst erwarten.

Wir haben uns mit der Anführung zahlreicher Mittelmäßigkeiten, die in diesem Kreise wirken, nicht aufhalten wollen. Es genügt, um über die Vorzüge und Mängel

der Richtung belehrt zu werden, die Kenntniß der hervorragendsten Meister, welche wahrlich die Vergleichung mit den Hauptvertretern anderer Anschauungskreise nicht zu scheuen brauchen, und die noch Bedeutenderes leisten würden, könnten sie stets die nüchterne Reflexion, das eitle Spiel mit symbolischer Gelehrsamkeit von sich fernhalten. Der Mangel an Originalität bildet den gewöhnlichen Vorwurf gegen dieselben, trifft aber in Wahrheit am wenigsten. Ehe über das unverhohlene Rückwärtsschauen der Nazarener abgeurtheilt wird, müßte die Fähigkeit der Gegenwart zu originellen religiösen Kunstschöpfungen bewiesen werden. Es wurde nun zwar versucht, religiösen Darstellungen den Reiz der Neuheit dadurch zu verleihen, daß man sie in strenger Localfarbe ausführte, das orientalisch-jüdische Element hervorhob; aber auf diese Art ging nothwendig der religiöse Charakter verloren. Ob es gelingen wird, in protestantischen Kreisen die biblische Malerei dem Wesen des Bekenntnisses gemäß zu beleben, steht dahin. Neuerdings wird von dem Streben eines jungen berliner Künstlers, den rein menschlichen Inhalt biblischer Begebenheiten ohne symbolische Zuthat zu schildern, Großes verheißen und Gustav Richter's Bild: die Auferweckung der Tochter des Jairus, mit Mendelssohn's Oratorien verglichen. Es läßt sich nicht leugnen, daß hier schöpferischen Künstlern ein ruhmreicher Weg offensteht und ein größerer Erfolg entgegenwinkt, als wenn sie, wie mehre französische Maler, das religiöse Bild in eine ethnographische Skizze verwandeln. Bei katholischen Völkern kann natürlich von ähnlichen Versuchen und Neuerungen nicht die Rede sein. Gibt man einmal zu, daß die katholische Weltanschauung in der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert ihre glücklichste und vollendete Verkörperung feierte — und darin einigen sich Freunde und Feinde —, so kann man es auch nicht tadeln, daß die Versuche ihrer künstlerischen Wiederbelebung auf die Bildungsformen jener Jahrhunderte zurückgehen. Ja, die sogenannten Nazarener

sollen und müssen ihre Anschauungen und ihre Begeisterung aus dieser Zeit holen; sie sollen es aber ganz und vollständig thun, auch nicht durch Opposition und polemisches Auftreten gegen die andersgesinnte Gegenwart merken lassen, daß sie von dem Geiste dieser berührt werden und die von ihnen gepflegte Anschauungsweise keine unbedingte Weltmacht besitzt. Darin liegt ihr Hauptmangel, daß sie die naive Unbefangenheit nicht immer wahren, und wo sie blos Empfindungen anregen sollten, Vorstellungen bekämpfen, daß sie ein lehrhaftes Element in die Kunst mischen und sich anstellen, als ob sie die Welt zu ihrem Glauben erst bekehren müßten. Die Bekehrung der Welt muß für sie als Voraussetzung gelten, sie müssen in der Ueberzeugung sich erhalten, das Mittelalter bestehe noch zu Recht, seine modernen Gegensätze seien noch weniger als flüchtiger Schein, ein reines Nichts, mit dem sich die Phantasie des Künstlers gar nicht beschäftigen darf. Wenn diese Bedingungen nicht immer erfüllt werden, so liegt die Schuld freilich weniger in dem persönlichen Wollen des Künstlers als in der unabänderlichen Sachlage.

Die religiöse Kunstrichtung gebietet übrigens über beneidenswerthe Vorzüge. Ihre Motive sind allgemein bekannt; die Aufmerksamkeit des Beschauers wird nicht durch das mühsame Studium des Stoffs von der künstlerischen Darstellung abgelenkt; jene sind ferner durch vielhundertjährigen Gebrauch abgeschliffen, alle störenden Ecken an ihnen von den Vorfahren entfernt worden. Die Fülle fester, künstlerisch wirksamer Typen, die hier vorliegt, erspart dem Künstler mannichfache Vorarbeiten und gestattet ihm, unmittelbar an das äußere Formen und Gestalten zu schreiten. Aber freilich er muß auf der andern Seite sich durch künstliche Schranken schützen, um sich seine Welt vor sündhaften Berührungen reinzuerhalten; das Bewußtsein, daß dieselbe bereits einmal einer andern Kunstweise weichen mußte, macht ihn ängstlich und befangen und raubt ihm die rechte Thatkraft.

Zur schüchternen und beinahe widerwilligen Anwendung der Naturformen gesellt sich der Hang, nur ein streng passives Dasein zu schildern und die religiösen Gestalten nicht triumphirend und siegreich, sondern wie vom Kampfe ermattet und abgespannt, nicht wirklich und lebendig, sondern nur halbkörperlich zu zeichnen.

Welchem Schicksal diese Kunstrichtung in der nächsten Zeit entgegengeht, ob sich das Trecento, wie Didron und die Vorkämpfer der kirchlichen Kunst in Frankreich überhaupt wollen, als das allgemein gültige Kunstideal erhalten oder andern Formen weichen werde, liegt im Dunkeln. Hat dieselbe Schwierigkeiten zu überwinden, so kommen sie aus dem eigenen Schooße. Eine günstigere äußere Stellung, als die religiöse Kunst jetzt einnimmt, läßt sich kaum mehr denken. Das kirchliche Leben erfreut sich, seitdem das stürmische Auftreten der Volksleidenschaften die Wichtigkeit und Nothwendigkeit einer strengern geistigen Zucht zur allgemeinen Ueberzeugung erhoben, der größten Rührigkeit und Kraft. Das Bewußtsein, es liege im Interesse der Kirche, die Kunst an sich zu fesseln und die Phantasie wieder wie in den alten Tagen des Glanzes zu beherrschen, macht sich immer mehr geltend. Die auffallende Neigung, deren sich die mittelalterliche Baukunst auch in nichtkatholischen Kreisen erfreut, die Wiedererweckung der Glasmalerei, zunächst freilich aus rein artistischem Interesse, bilden für ihre Zwecke erfreuliche Hülfen. Um der Bewegung Meister zu bleiben, hat sich die katholische Kirche an ihre Spitze selbst gestellt: wir besitzen nicht allein eine ausgedehnte und einflußreiche kunsthistorische Literatur vom kirchlichen Standpunkte, auch christliche oder kirchliche Kunstvereine sind im Entstehen begriffen (Köln, Paderborn, Rotenburg, Breslau, Wien besitzen bereits solche), die ausschließlich die religiöse Kunst fördern und Overbeck's Freunden und Schülern an Beschäftigung es nicht fehlen lassen. Die Production religiöser Bilder hat entschieden zugenommen und ist, wenn nicht Alles trügt, noch im Steigen

begriffen. Das darf man behaupten: es besteht eine wohlgeschulte, über ihre Zwecke vollkommen klare katholische Kunstbildung, und mit dieser Bildung stehen die jüngsten religiösen Kunstschöpfungen im festen Zusammenhange. Haben die letztern aber auch in der Masse des katholischen Volks bereits Eingang gefunden, ist die geschilderte Richtung ebenso populär, als sie in einzelnen Kreisen als alleingültig angesehen wird? Dagegen erheben sich begründete Zweifel. Der düsseldorfer Verein zur Verbreitung religiöser Bilder läßt es an Anstrengungen nicht fehlen, die Schöpfungen des Overbeck'schen Kreises und des italienischen Trecento in den weitesten Volkskreisen zu verbreiten. Es ist ihm aber nicht gelungen, von den Märkten und Kirmeßfeiern die farbenbeklecksten grobsinnlichen Bilder zu vertreiben, die, soweit sich noch eine künstlerische Spur an denselben entdecken läßt, auf die Kunst der Aufklärungsperiode zurückweisen, jedenfalls zu der strengen Nazarenerrichtung einen grellen Contrast bilden, und auch in feinern Kreisen wird der elegante Farbendruck, ein zierlich-süßlicher Stil noch immer begünstigt. Solange das Volk nicht den einfach kräftigen Holzschnitt, das einzig passende Material einer populär-religiösen Kunst, unbedingt allen in Karmin und Ultramarin strahlenden, auf Goldgrund glänzenden Heiligenbildern vorzieht, darf die kirchliche Kunst den Siegesruf nicht anstimmen. Noch weniger freilich kann sie ihre Hoffnungen auf Alleingültigkeit in der Gegenwart spannen. Die weitere Entwickelung der deutschen Kunst, die Overbeck nebengeordnete Wirksamkeit zahlreicher anderer Künstler steht zur kirchlichen Richtung im tiefsten und vollkommenen Gegensatze.

Die Führer des Idealismus.

Im Jahre 1821 verließ Cornelius Rom, um dem Rufe als Leiter der düsseldorfer Akademie zu folgen. Seine Zeichnungen zu Goethe's „Faust" und den „Nibelungen", sein Antheil an den Fresken in der Casa Bartholdi hatten

seinen Ruhm in der Heimat weit verbreitet und ihm den Rang unter den ersten Künstlern Deutschlands gesichert. Daß die für die Villa Massimi bestimmten Entwürfe aus der „Göttlichen Komödie" (durch Umrisse bekannt) nicht zur Ausführung gelangten, darf man schwerlich beklagen; sie hätten kaum des Künstlers Ruhm vermehrt. Zahlreiche deutsche Künstler zwar werden die Behauptung, Dante's Gedicht eigne sich nicht zur malerischen Verkörperung, als ketzerisch verdammen: sie meinen, alles Poetische lasse sich auch mit dem Zeichenstifte und dem Pinsel wiedergeben. Solche Künstlermeinungen können aber natürlich das strengwissenschaftliche Urtheil nicht bestimmen. Greifbarer, körperlicher Natur ist eigentlich nur Dante's „Hölle"; auch hier jedoch hat der reiche Dichterverstand über das einfach Plastische so häufig hinausgegriffen, daß der ihm folgende Bildner mit den ihm gesetzmäßig zugebote stehenden Mitteln entweder nicht ausreicht oder zu ihrer Anwendung gar nicht gelangt. Nur in einer Beziehung muß man der „Göttlichen Komödie" einen natürlichen Reiz für jede kräftige Künstlerphantasie zugestehen: sie setzt der Formenerfindung keine Schranken, sie bindet den idealisirenden Sinn nur an die allgemeinsten Raumgesetze. So begreift man auch Cornelius' frühe Zuneigung zu dieser Stoffwelt: in ihm ist ein Dichter ebenso gut wie ein Maler geboren und der unabhängige Sinn in der Formengebung eine hervorstechende Eigenschaft.

Des Meisters Aufenthalt in Düsseldorf währte nur wenige Jahre; sein Einfluß auf die düsseldorfer Schule war daher auch unbedeutend, umsomehr, als die meisten Schüler: Kaulbach, Eberle, Hermann und Andere, ihm nach München folgten, wohin ihn im Jahre 1825 der Wille König Ludwig's als Vorstand der Akademie an Langer's Stelle berief. Einzelne Frescoarbeiten am Rhein, in jener Zeit begonnen, erinnern allein an Cornelius' Aufenthalt und Einwirkung daselbst. Hierher gehören namentlich die vier Facultäten, welche, von der Hand Götzenberger's, Hermann's, Förster's

ausgeführt (auch Eberle und Kaulbach nahmen theil an dem Werke), die Wände der bonner Aula schmücken sollten. Der Schmuck blieb in der Intention. Das technische Machwerk und der gegenwärtige Zustand der Bilder haben die Absicht verkehrt und das Gegentheil des Schmuckes hervorgerufen. Wie schlecht mußte es mit der monumentalen Kunst in Deutschland bestellt sein, wenn diese nüchternen, geistlos zusammengesetzten Bilder als Beweise der bewirkten Reform dienen konnten. Cornelius ist übrigens an diesem Werke unschuldig, da er seinen Schülern gänzlich freie Hand gelassen hatte. Seine Zeit kam erst in München, erst hier traf seine Wirksamkeit den rechten Boden.

Ehe wir aber Cornelius in seine neue Heimat begleiten, müssen wir einen Mann betrachten, der, zwar auf einem andern Kunstgebiete thätig, dennoch eine vielfache Verwandtschaft mit jenem aufweist und, wenn nicht Alles trügt, den kommenden Geschlechtern mit Cornelius zusammen als der hervorragendste Träger der gegenwärtigen deutschen Kunstbildung gelten wird. Wir meinen den nach langen, schweren Leiden 1841 verstorbenen Karl Schinkel. Der früher betrachtete Künstlerkreis, Overbeck und seine Freunde, hielten an dem Grundsatze fest, in keiner Weise die individuelle Eigenthümlichkeit in ihren Schöpfungen in den Vordergrund zu stellen: sie verzichten auf jede tiefere Selbständigkeit des Wirkens, um nur ihren Vorbildern sich nicht zu entfremden. Bei Cornelius und Schinkel dagegen bildet die reich und mächtig organisirte Persönlichkeit den Ausgangspunkt ihres künstlerischen Schaffens. Nicht als ob sie einer subjectiven Manier vorwitzig nachdrängten. Sie streben mit Ernst sich in das Wesen der von ihnen dargestellten Ideen zu vertiefen; sie steuern einem idealen Ziele entgegen und fühlen sich von der Antike am nächsten berührt. Nirgends aber geben sich dieselben einer äußerlichen Nachahmung hin, oder verhalten sich unfrei zu ihren Vorbildern; überall halten sie eine selbständige Formengebung fest, und wo sie zu reproduciren

ſcheinen, da hat ein innerer nothwendiger Drang, die eigene Natur zur Wiederaufnahme älterer Typen geführt. Schinkel konnte als Architekt den unmittelbaren Einwirkungen der griechiſchen Kunſt ſich in minderm Grade entziehen als Cornelius; doch würde man irregehen, wollte man ihn mit den „Claſſikern" in der Baukunſt, etwa mit Perrier und Fontaine, auf eine und dieſelbe Stufe ſtellen. Für ihn beſteht der griechiſche Stil nicht als ein unbedingt fertiges Ganze, das nur treue Copien duldet, auch den geringſten Zug ſelbſtändiger Bildungen verwehrt: Schinkel hat mit tiefem Verſtande denſelben analyſirt, in ſeine Grundelemente aufgelöſt. Im Beſitze derſelben geht er an die freie Löſung der architektoniſchen Aufgaben. Wir möchten ſagen, mit dem Alphabete der claſſiſchen Architektur wagt er auch neue Worte zuſammenzuſetzen. Nur daß er den bewunderungswürdigen Organismus derſelben kennt, daß er die Syntaxis verſteht und unter keiner Bedingung von dem Geiſte des Hellenenthums abweicht, oder auf fremdartige Wirkungen ausgeht. Lebte noch die griechiſche Sprache, ſie wäre gezwungen geweſen, für die neuen Dinge und Gedanken neue Worte zu erfinden; beſtänden noch die helleniſchen Bauſchulen lebendig, ſie hätten es wagen müſſen, im Kreiſe ihrer Bauformen die Löſung der neuen Baubedürfniſſe zu ſuchen, ſie hätten neue Combinationen geſchaffen, neue Ausdrucksmittel dem Stile mit Beibehaltung ſeines organiſchen Weſens abgewonnen. Das that Schinkel, darin beſteht ſeine größte Bedeutung. Seitdem Stewart und Andere durch ihre genaue Aufnahmen der griechiſchen Baureſte uns mit der wahren Beſchaffenheit der echthelleniſchen Architektur bekannt gemacht haben, ſind die Klagen über ihre unreine Anwendung größtentheils verſtummt. Es waren aber nur kalte und matte Reproductionen. Schinkel dagegen gebührt das Verdienſt, die Ausdrucksfähigkeit der griechiſchen Architektur erweitert und bei aller Reinheit in der Formengebung doch ein ſelbſtändiges Leben ſeinen architektoniſchen Bildungen eingehaucht zu haben. Dies war

nur möglich durch die gänzliche Erfüllung Schinkel's von antiken Ideen. Wie weit dieſelbe ging, zeigen ganz abgeſehen von Schinkel's Bauthätigkeit ſeine Entwürfe für die maleriſche Ausſchmückung der Vorhalle des alten Muſeums (zu Berlin). Wir haben es hier nicht mit ihrer Ausführung durch Karl Hermann und Andere zu thun, die kaum übler ausfallen konnte; auch das Verhältniß des gewählten Geſtaltenkreiſes zur Volksbildung der Gegenwart laſſen wir vorläufig unberückſichtigt. Selbſt wenn das Paſſende deſſelben abgeleugnet wird, bleibt dennoch Schinkel's ganz und gar im Alterthume aufgegangene Phantaſie zu bewundern. Das Entſtehen und Werden der natürlichen und geiſtig ſittlichen Welt, die ſymboliſche Geſchichte des Kosmos bildet den Vorwurf des Gemäldecyklus. Der Urgrund der Welt, Uranos, umringt von den harmoniſch ſich bewegenden, ſterntragenden Weltkräften, kann als die Einleitung zu den folgenden Darſtellungen gelten, welche ſich auf den Niedergang Kronos' und Zeus' Aufgang, auf das Werden des Tages aus der Nacht, die endliche Herrſchaft des Phöbus und der Grazien beziehen — dies Alles durch einen endloſen Zug von Geſtalten, die aus dem chaotiſchen Dunkel in den klaren Tag hinüberziehen, verſinnlicht. Die beiden andern Bilder geben die entſprechende Bewegung des mikrokosmiſchen Kreiſes: die Entwickelung der menſchlichen Cultur vom Morgen zum Abende des Lebens und die Verklärung des Irdiſchen, den Empfang der vollendeten Geiſter durch ſelige Weſen. Die hier verkörperten Gedanken ſind zwar nicht aus rein griechiſchem Stoffe gebildet, dagegen wird ſchwer eine andere Compoſition aufgewieſen werden können, welche der griechiſchen Gefühlsweiſe ſo nahekommt und eine engere Verwandtſchaft mit der antiken Phantaſie offenbart.

Auch Schinkel's Landſchaften tragen einen ähnlichen ſymboliſch-plaſtiſchen Charakter an ſich. Wer durch den Anblick derſelben in eine lyriſche Stimmung verſetzt zu werden hofft, wird ſich arg täuſchen. Das Hauptaugenmerk des Meiſters

ist auf charaktervolle Physiognomik gerichtet, aus welcher die Culturbedeutung der Landschaft oder eine tiefere symbolische Idee spricht. In einzelnen griechischen oder nordischen Landschaften wird der Geist des Hellenenthums und des Mittelalters versinnlicht, nicht allein durch die Angabe der entsprechenden Architektur und passender Staffage, dort gymnastische Uebungen, hier Processionen, sondern auch durch den Linienzug, die Beleuchtung. Aus Schinkel's früherer Zeit sind noch einzelne decorativ gehaltene Bilder, z. B. die Tageszeiten (im Besitze des Herrn Humpert) erhalten; auch wissen wir von seiner Betheiligung an Panoramen und optisch-perspectivischen Bildern (für Gropius), von zahlreichen Entwürfen für Theaterdecorationen, was zusammengerechnet mit Schinkel's übriger Wirksamkeit, mit seinen Skizzen für plastische Monumente, mit seinen Musterblättern für Kunsthandwerker jeglicher Art das Bild einer merkwürdig reichen Thatkraft und ausgedehnten Phantasie liefert. Ein Gang durch das Schinkelmuseum in der berliner Bauschule ist eine Wanderung durch alle Kunstgebiete, ein Abriß seines künstlerischen Lebens und Wirkens (von Kugler im Jahre 1842 geliefert), eine förmliche Analyse des Umfangs, den die menschliche Phantasie gewinnen kann.

Schinkel's architektonische Thätigkeit steht natürlich im Vordergrunde. Der geringste Theil seiner Plane gelangte zur Ausführung, viele Vorwürfe (die Werdersche Kirche, das Monument Friedrich's des Großen u. s. w.) hat der rastlose Künstler zu wiederholten malen umgearbeitet, daher zum Studium seiner vollendeten Werke die Betrachtung seiner Entwürfe, in den „Werken für höhere Baukunst" (Abth. 1 und 2, Potsdam 1845—46) und in der „Sammlung architektonischer Entwürfe" (neue Auflage, 26 Hefte, Potsdam 1841—45) niedergelegt, ergänzend hinzutreten muß.

Kirchen und weltliche Gebäude, Paläste und Privathäuser, Stein-, Ziegel- und Holzbauten, monumentale Werke und bloße Zweckbauten, Thore und Brücken, Neu-

bauten und Reſtaurationen, alle Gattungen von Bauwerken umfaßte Schinkel's Thätigkeit, wie ſich dieſelbe auch auf mannichfache Stile erſtreckte. Die Gothik iſt bei dem claſſiſch gebildeten Manne keineswegs ausgeſchloſſen, allerdings aber nicht mit jener Liebe gepflegt und mit jenem vollendeten Verſtändniſſe durchgeführt wie ſeine im antiken Stile geſchaffenen Werke. An dem gothiſchen Stile klebt ein Merkmal, welchem modern gebildete Architekten nur ſchwer und ungern ihren Beifall zollen. Es ſcheint die in demſelben verwendete Summe von Zierrathen das verſtändige Bedürfniß zu überſchreiten und nicht immer den Geſetzen klarer Conſtruction zu entſprechen, oder wenigſtens dieſe ohne Noth zu verbergen. Das mächtige Strebengerüſte widerſpricht den modernen Begriffen architektoniſcher Einheit und überſichtlicher Klarheit, die verticale Tendenz aller Glieder dünkt einſeitig und des feſten Gegengewichts bedürftig. Sichere Lagerung, Ebenmaß der Glieder, Ruhe des Ausdrucks, dieſe Eigenſchaften, an der alten und echten Gothik vermißt, dagegen an der Antike überall geſchaut und bewundert, ſucht der moderne Bauſinn ihr einzuverleiben. Schinkel ſteht an der Spitze dieſer Beſtrebungen. Seine gothiſchen Kirchenplane werden ſämmtlich von der Abſicht beherrſcht, die Klarheit, die ruhigen Abſchlüſſe, den einfachen Wohllaut der griechiſchen Architektur auch hier anklingen zu laſſen. Das Strebenſyſtem wird zur ſtrengen Unterordnung verwieſen, den Wimpergen, Fialen u. ſ. w. alle Berechtigung verweigert, das Aufwärtsſtreben durch ſcharfe horizontale Bänder gebrochen. Die Thürme erſcheinen wie die italieniſchen Campanile iſolirt angelegt, oder werden, wenn ſie mit dem Kirchenkörper zuſammenhängen, doch als ruhige Maſſen behandelt und von wagerechten Gliederungen wirkſam durchſchnitten. Aus gleichen Gründen zieht Schinkel im Innern die Hallenform vor, und ſcheut ſich nicht, auch ſpätgothiſche oder dem gothiſchen Privatbau entlehnte Formen zur Anwendung zu bringen. Daß ein ſolches Verfahren die künſt-

lerische Vollendung nicht fördern kann, bedarf kaum noch eines Beweises. Es entzieht dem gothischen Stile viele Eigenthümlichkeiten, verleiht ihm aber keine neuen Vorzüge, da denn doch derselbe eine geschlossene Gestalt hat, an welcher kaum die geringsten Aeußerlichkeiten straflos geändert werden können. Man fühlt die Gegenwart des kritischen Sinnes aus diesen Bestrebungen heraus und merkt, daß der Meister nur mit halber Liebe bei seinem Werke verweilte. In der That gehören die Werderkirche in Berlin und der Entwurf zur Gertrudkirche zu Schinkel's schwächsten Leistungen. Dort muß man den Portalbau förmlich suchen, so kleinlich ist derselbe angelegt; im Uebrigen wirkt das Aeußere mehr schwerfällig nüchtern als gediegen. Vollends bei dem andern Entwurfe vermißt man fast alle Eigenschaften der wahren Kunstschöpfung: die organische Einheit, das feste Ineinandergreifen der einzelnen Theile, klare und reiche Formen. Der Thurm kriecht vom Hauptbau getrennt in die Höhe; das Schiff, als Halle behandelt und von achtseitigen nüchtern gegliederten Pfeilern getragen, hat, namentlich von außen betrachtet, den religiösen Charakter völlig verloren und macht den Eindruck einer Schloßgalerie. Ihm reiht sich — von einem organischen Anschließen kann man nicht füglich reden — an der Stelle der Apsis eine Rotunde an, von einem palmenartig emporschießenden Gewölbe bedeckt, dessen Nutzen man ebenso wenig begreift, als man sich seine ästhetische Entwickelung aus dem Langhause klar machen kann. Bei den alten gothischen Kirchen ist das Chorhaupt der wirkliche, nothwendige Schluß, hier dagegen könnte für die Rotunde mit dem gleichen Rechte jede andere Form eintreten. Schinkel hinderte nicht allein die eigenthümliche, ihm weniger zusagende Natur der Gothik, seine ganze Künstlerkraft zu entfalten, die kirchliche Bestimmung eines Werks war an sich schon für seine Phantasie eine Schranke. Auch die übrigen, bald als Basiliken, bald als Kuppelbauten, bald im neuern italienischen Stil ausgeführten Kirchen geben keine

volle Befriedigung. Die kirchliche Baukunst darf sich ebenso wenig wie die Religion von der Tradition lossagen: diese ist ihr wahres Lebenselement und gibt ihr allein Kraft und Größe. Menschlicher Verstand artet hier leicht in Klügeln aus, die frei sich bewegende Phantasie verliert sich in Willkür. Ein Kirchenbau, der nicht zuerst und ausschließlich der künstlerische Ausdruck des betreffenden Cultus ist, dessen Gestalt nur den individuellen Formensinn des Künstlers zur Grundlage hat, kann unmöglich einen streng religiösen Charakter bewahren und Allgemeingültigkeit ansprechen. In vielfacher Beziehung müssen wir freilich Schinkel von der Schuld lossprechen. Es ist unmöglich, das Innere einer Kirche groß und frei zu gestalten, wo sich Emporen auf Emporen häufen müssen: aber oft opfert er seinem Formensinne ohne äußere Nöthigung den traditionellen, auf kirchlichem Gebiete allein wahren Typus. In einen Bau, wo sich griechische Formen abspiegeln sollen, gehören nicht Bogenfenster. Das ist richtig, und vom formellen Standpunkte daher die mit einem geraden Sturze bedeckten Fenster in Schinkel's antikgehaltenen Kirchen tadellos. Aber die Bogenarchitektur ist nun einmal der entsprechende Ausdruck des Christenthums, die Abweichung von ihr gleichzeitig eine Verweltlichung der Kirchenbaukunst. Unter allen kirchlichen Bauten Schinkel's genießt die Nikolaikirche zu Potsdam den größten Ruhm. Sie wird von den Verehrern des Künstlers als sein Meisterstück auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur gepriesen und namentlich ihre Zweckmäßigkeit im Dienste des evangelischen Cultus hervorgehoben. In der That offenbart dieselbe auch Schinkel's Vorzüge, seinen schöpferischen Geist und gediegenen Formensinn in der glänzendsten Weise. Der Grundriß zeigt von außen die Gestalt des Quadrats, im Innern dagegen nimmt die Kirche dadurch, daß die vier Ecken des Kirchenkörpers verbaut sind, die belebtere Form eines Kreuzes mit allerdings wenig ausgebildeten Armen an, woran sich die einfache

Altarnische im Halbrund anschließt. Die innere Ausschmückung hat ihre Motive dem reinen griechischen Stile entlehnt, der auch für die Gestalt und Gliederung der Fenster maßgebend erschien. Die äußere Architektur wirkt namentlich durch den sechssäuligen Porticus, welcher dem massiven Wandkörper vorsteht, und die imposante Kuppelbekrönung. Das Ganze hat vorherrschend den Charakter des Hochbaus, bei welchem aber das Verhältniß zwischen der schwebenden Kuppel und dem tragenden Mauerbau auf das glücklichste gelöst und in der Gliederung der verschiedenen Theile ihre Bedeutung und ihre gegenseitigen Beziehungen klar und anziehend ausgesprochen wird. Daß der Säulenkranz, der sich um den Tambour der Kuppel herumzieht, keine unmittelbare Function übt, stört das Auge des Beschauers nicht, dagegen kann man nicht leugnen, daß derselbe die Säulenstellung des Porticus einigermaßen in den Hintergrund rückt und zur Unbedeutendheit herabsetzt, und daß das Werk, als selbständiges Monument von ergreifender Schönheit, den traditionellen Begriff der Kirche, den Innenbau, die Versammlungshalle zur Feier des Gottesdienstes allzu wenig berücksichtigt. Die Nikolaikirche ist ein glänzendes Zeugniß von Schinkel's Schöpferkraft, aber als vorbildlicher Typus für einen den Bedürfnissen der evangelischen Kirche entsprechenden Stil schwerlich brauchbar.

Es thut noth, auch die positiven Thaten Schinkel's zu betrachten. Die öffentliche Meinung hat sich bereits dahin, was als sein Meisterwerk gelten soll, entschieden. Sie zählt neben dem alten Museum und dem Schauspielhause die berliner Bauschule auf und reiht daran die Villen in Sanssouci und Charlottenhof, den Palast Oriande auf der Krim, sowie das Schloß Krzescovice. Zahlreiche andere Werke dürften den genannten kaum nachstehen. Bei dem Entwurfe von ländlichen Privatbauten zeigt sich Schinkel stets als ein schaffender Landschaftskünstler. Mit welch feinem Sinne weiß er nicht die ganze Naturumgebung für seine

Plane zu benutzen und alle Anregungen, die in jener zu verborgen sind, zu verwerthen; wie trefflich weiß er nicht, durch An- und Nebenbauten zwischen Natur und Kunst zu vermitteln und leise Uebergänge anzubringen. Diese Weinlauben, kleinen Pavillons, Säulenhöfe u. s. w., welche Fülle malerischer Motive liegt nicht in ihnen, wie innig vermählen sie sich nicht mit dem benachbarten Gartengrunde. Das sind nicht abstract gedachte Bauten, die zufällig gerade in diese Gegend versetzt sind, sondern poetisch gefühlte Landschaftsgemälde. Schönheiten anderer Art treten uns in Schinkel's monumentalen Werken entgegen. Am alten Museum, dessen architektonische Wirkung durch den Verbindungsgang zum neuen Museum vielfach beeinträchtigt wurde, gebührt der Preis weniger der ionischen Säulenhalle an der Façade als der großartigen Rotunda, die unmittelbar hinter der Vorhalle emporsteigt. Es war ein glücklicher Gedanke, den Kreis von 20 korinthischen Säulen nicht in eine unmittelbare Beziehung zur Kuppel zu setzen, sondern der tragenden Umfassungsmauer vorzustellen und auf ihrem Gebälke eine frei und offen umlaufende Galerie zu errichten. Dadurch wurde die den Kuppelbauten so häufig anklebende schwere Einförmigkeit gebrochen, ein glänzender und dennoch bei den trefflichen Maßverhältnissen harmonisch wirkender Contrast zwischen der grandiosen Ruhe der Kuppeldecke und dem freien Spiele der Säulenstellung erzielt. Daß die Kuppel durch Cassetten gegliedert ist, die ursprünglich nur für die flache Balkendecke bestimmt waren, kann nur übertrieben rigorosem Sinne misfallen; ungehöriger bleibt die Verdeckung der Wandnischen über der Galerie durch verblichene Wandtapeten. Abgesehen, daß dieselben nicht zu der übrigen Decoration passen, zerstören sie die fein berechnete Gliederung des obern Raumes. Der Bau des Schauspielhauses zeigt Schinkel's weitumfassenden und erfinderischen Geist in noch glänzenderm Lichte. Hier war die Aufgabe ungleich verwickelter, die künstlerische Lösung der mannich-

fachen Bedürfnisse viel schwieriger als bei dem Museum. Vollends gewagt mußte die Anwendung griechischer Bauformen erscheinen, es wäre denn, daß man sich mit der banalen Anordnung begnügte, die an die Schmalseiten des Baus oder blos an die Hauptfronte einen Säulenporticus anlehnt und die übrigen Theile des Baus ungegliedert läßt, höchstens mit zahlreichen Gucklöchern sie ausfüllt. Schinkel hat auch nicht den kleinsten Winkel zu gliedern vergessen, alle Bedürfnisse berücksichtigt, und doch die künstlerische Einheit festgehalten; Formen und Ausdrucksmittel mit bewunderungswürdiger Sicherheit der Antike entlehnt und dennoch die individuelle Freiheit gewahrt, ein selbständiges Werk geschaffen. Dem Hauptbau legen sich zwei Flügelgebäude zur Seite, von welchen das eine den Concertsaal enthält, das andere technischen Zwecken, zur Aufbewahrung der Theaterrequisiten u. s. w. dient. Dem Hauptbau tritt ein tiefer sechsseitiger ionischer Porticus vor, in gleicher Höhe mit den Flügelbauten gehalten. Um die Längenrichtung des erstern nicht auffällig zu machen, oder die magere Kreuzform vorherrschen zu lassen, wurden sinnreich die Winkel in der Fronte des vorspringenden Hauptbaus durch rechteckige Anbauten ausgefüllt. Die Architektur des Porticus klingt im gesammten Außenbau an, sein Gebälk setzt sich auch an den Flügelbauten fort, die Function der Säulen wird an allen Ecken durch Verstärkungspfeiler vertreten. Eine gegliederte, harmonische Fensterarchitektur ließ sich aus sachlichen Gründen nicht anbringen, sie hätte auch den vorherrschenden antiken Formen schlecht entsprochen. Schinkel ersetzte sie in genialer Weise durch zwei übereinander geordnete schmale Pilasterstellungen, welche alle Bedeutung absorbiren, sodaß innerhalb derselben nach Belieben ohne alle Störung hier (dunkel gehaltene) Fenster angebracht, dort einfache Wandflächen ihre Stelle einnehmen können. Nicht unerwähnt dürfen wir lassen, daß der plastische Schmuck an den Wangen der Freitreppe und an

den Giebeln von Tieck und Andern, sowie die Malereien im Innern von Wach und Schadow zu den vollendetsten Werken ihrer Art gehören, und die decorative Ausstattung des Concertsaals als ein wahres Musterbild dienen kann. Minder in die Augen fallend, in gediegener Einfachheit, auch im Material anspruchsloser tritt uns die Bauschule entgegen. Dennoch besitzt sie Vorzüge, welche dieselbe Schinkel's Meisterwerken anreihen lassen. Daß die Decoration und Formengebung aus der Natur des verwendeten Materials sich entwickeln und das Aeußere des Baus das Innere vorbereiten und klar andeuten soll, sind Gesetze, von welchen wir trotz ihrer Wichtigkeit nur wie von fernen Mythen wissen. Schinkel hat sie an der Bauschule wieder zu Ehren gebracht. Der gesammte plastische und decorative Aufputz ist streng auf den Backstein berechnet, aus den Verstärkungspfeilern, aus den flachen Fensterbogen oder der Gestalt ihrer Bekrönungen, aus der Flächendecoration erkennt man sofort die innere Gewölbestructur, wie auch in der ganzen Anordnung, z. B. in den breiten, lichtspendenden Fenstern, die Bestimmung des Werks klar sich kundgibt. Es kann hier natürlich nicht unsere Sache sein, ein vollständiges Verzeichniß der Schinkel'schen Werke und Entwürfe zu liefern (wem an dem Besitze desselben liegt, findet dasselbe in Kugler's gründlicher, nur zuweilen von der Pietät gegen den Verstorbenen einseitig gefärbter Denkschrift) oder in der kritischen Beleuchtung der Einzelwerke fortzufahren, mögen auch z. B. das Palais des Grafen Redern, die berliner Hauptwache, die oft nachgeahmten Flügelbauten am Potsdamer Thore u. s. w. beinahe unwiderstehlich dazu verlocken. Eine wichtigere Frage verlangt Beantwortung: jene nach Schinkel's Stellung und Bedeutung in der modernen Kunstgeschichte.

Daß Schinkel's Stil und Auffassungsweise in Berlin selbst keine weitere Entwickelung gefunden hat, ist eine unleugbare Thatsache. Traditionell lebt er in den Lehren der

berliner Bauakademie, hier und da begegnet man seinen Anregungen, aber im Ganzen und Wesentlichen ist er ohne Nachfolge geblieben. War aber auch Schinkel's Stil entwickelungsfähig? Bei aller Bewunderung für des Meisters persönliche Größe müssen wir es ableugnen und die Unmöglichkeit einer Schulbegründung durch denselben festhalten. Schinkel wollte bekanntlich kein neues Bildungsprincip in die Baukunst einführen, er sann nicht neuen architektonischen Formen nach, er wollte nicht neue Constructionen begründen. Das Ideal, welches er wieder beleben wollte, war das Hellenenthum; nicht die äußerlichen einzelnen Theile und Glieder der griechischen Architektur, sondern ihre organischen Gesetze, wenn der Ausdruck noch erlaubt ist, ihren Geist. Aber dieser Geist, diese Gesetze lassen sich nicht in unmittelbarer Weise verwenden, wir bauen ja nicht Tempel, sondern Kirchen, Museen, Theater. Der geschlossene Organismus der antiken Baukunst hat keine Stelle in der modernen Kunstbildung. Ein Ausweg allein bleibt übrig: durch Schärfung des künstlerischen Sinns, durch die Ausbildung einer glücklich und fein organisirten Empfindung nach der Hervorbringung eines ähnlichen Eindrucks, wie ihn die Antike gewährt, zu streben. Das sind aber rein persönliche Eigenschaften, die sich nicht erwerben, nicht beliebig übertragen lassen. Rechnen wir ab, was Schinkel's tiefster und eigenthümlichster Individualität angehört, so bekommen wir das nackte Formengerüste der griechischen Architektur, das auch vor Schinkel gekannt und nachgebildet wurde. Wollte aber Jemand in Schinkel's Fußstapfen treten, dessen besonderes Empfindungsvermögen verallgemeinern, sodaß es die Grundlage einer Schule abgeben könnte, so würde er unrettbar der Manier verfallen, durch Kälte und Uebertreibungen zurückstoßen. Schinkel, wie alle Idealisten unsers Zeitalters, steht einsam da, ein würdiger Gegenstand der Bewunderung, aber der unmittelbaren Nachahmung durch seine Natur gänzlich entzogen. Gerade

dieſer Umſtand rechtfertigte ſeine Zuſammenſtellung mit Cornelius.

Auch Cornelius regt die größte Bewunderung ſeiner perſönlichen Größe an; man kann von ſeiner poetiſchen Begabung, von der Tiefe und dem Reichthume ſeines Geiſtes nicht gut genug denken. Aber auf die Hoffnung muß man verzichten, daß ſich ſeine Weiſe als Schulrichtung längere Zeit lebendig erhalten werde. Den vollſtändigen Beweis wird die folgende Schilderung ſeiner Werke liefern. Wir ſchreiten an dieſelbe ohne das geringſte Vorurtheil für oder gegen den Meiſter. Man hat in frühern Jahrzehnden den Cornelius-Cultus vielleicht übertrieben, auch nicht die kleinſte Schwäche an ihm anerkennen wollen; die geringe Beachtung, die er ſpäter in Berlin gefunden, erſcheint aber auf der andern Seite ebenſo wenig gerechtfertigt. Freilich auf Popularität darf Cornelius keinen Anſpruch machen, ſeine Werke ſind nur für die Ariſtokratie der Bildung berechnet und können nur von dieſer verſtanden und genoſſen werden. Wer von der Malerei zunächſt Befriedigung des Auges verlangt, wird den großen Ruhm des Meiſters nicht begreifen. Auch die Bewältigung des Materials läßt Vieles zu wünſchen übrig. Cornelius kann nicht in Öl malen und übertrug auch die Ausführung ſeiner Frescoarbeiten aus guten Gründen regelmäßig andern Händen. Der letztere Umſtand ſchließt unbeſtritten einen Mangel in ſich. In der Frescomalerei mag immerhin das eigenthümliche Verfahren es bedingen, daß der Künſtler in die äußere Durchführung nicht ſo unmittelbar ſeine Seele und Empfindung hineinlegen kann wie bei einem Ölgemälde, daß der größte Theil der Schönheit ſchon am Entwurfe und Carton erſichtlich iſt; aber vollkommen gleichgültig iſt die maleriſche Technik keineswegs. Die berühmteſten Frescowerke der Vergangenheit ſind nicht durch eine ſolche Trennung und Theilung der Arbeit entſtanden: man verliert viel, wenn man ſie blos in der Zeichnung, nicht in der maleriſchen

Durchführung kennenlernt, die auch Michel Angelo so hoch und so wichtig hielt, daß er bei der Schöpfung der unsterblichen Deckengemälde in der Sixtina nur die Hülfe des Farbenreibers duldete. Und Cornelius wird doch gewöhnlich als geistesverwandt mit Michel Angelo zusammengestellt. Wenn man aber so weit geht, unserm Meister die Formenkenntniß abzusprechen und ihn absichtlicher Formenverfälschung anzuklagen, so hat man nur sich selbst den falschen Standpunkt in seiner Beurtheilung vorzuwerfen.

Bekanntlich schreibt sich die verminderte Pietät für Cornelius von dem Zeitpunkte her, wo er München (1841) verließ, um in Berlin der Kunst eine neue Bahn zu brechen. Die größten Erwartungen kamen ihm entgegen. Er hatte ja in München nicht blos den Ruhm des ersten deutschen Künstlers der Gegenwart erworben, sondern galt als einer der größten Meister aller Zeiten. Den auf das höchste gespannten Anfoderungen antwortete Cornelius mit dem Ölbilde: Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle (Raczynski'sche Galerie). Welchen Eindruck dasselbe machte, kann man aus dem Urtheile ersehen, welches ein sonst begeisterter Verehrer von Cornelius darüber fällte: „Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im Einzelnen geradezu widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Soll dies zum Theil ganz apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammensitzen und Stehen eines Kreises, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Armen steht, die Befreiung der Seelen vorstellen?" Die öffentliche Meinung sprach sich noch herber aus und hielt ihr wegwerfendes Urtheil vollkommen gerechtfertigt, als bald darauf Scenen aus Tasso in Umrissen erschienen mit Gestalten von neun Kopflängen und darüber, mit Formen, die weder nach der Natur gebildet waren, noch dem herkömmlichen Idealismus entsprachen. Mislich

war es, daß Cornelius in Berlin mit einem Ölgemälde und mit einem Einzelbilde auftrat, während doch seine Hauptstärke in den mit feinem Sinne für Rhythmik angeordneten Cartons und in der Erfindung ausgedehnter Gemäldecyklen ruht. Wäre es dem Auge möglich, im Angesicht eines Bildes auch den vollen Eindruck der ganzen Reihe, zu welcher es jetzt gehört, festzuhalten, könnte es der poetischen Einbildungskraft die Fähigkeit ablauschen, auch zeitliche Entwickelungen einer Begebenheit, das Vor und Nach mit gleicher Freiheit zu betrachten, dann wäre Cornelius der größte Künstler aller Zeiten. In der Begabung, großartige, tiefe Gedanken in weiten Gestaltenreihen niederzulegen und in ausgedehnten Räumen scharfsinnig zu entwickeln, in der Fähigkeit, Gedichte zu zeichnen, findet Cornelius kaum einen Nebenbuhler. Es klingt wie Ironie, wenn man behauptet, die Lectüre des in Programmen veröffentlichten Inhalts, welchen seine Gemäldecyklen darstellen, gewähre kaum einen mindern Genuß als die Anschauung derselben. Und doch ist es verhältnißmäßig wahr, wenigstens ohne vorhergegangene sachliche Studien, ohne die Wissenschaft von dem Gedankenorganismus, welcher Cornelius' Compositionen zugrunde liegt, ist ihr Verständniß unmöglich. Wir wollen, von diesem Gesichtspunkte geleitet, die Hauptwerke der Reihe nach durchgehen.

Die erste größere Arbeit, mit welcher Cornelius München schmückte, waren die Fresken in den Hauptsälen der Glyptothek. Der Bestimmung des Baus entsprechend bildet die griechische Götter- und Heldenwelt, die hellenische Sage überhaupt den Gegenstand der Darstellung, aber nicht in isolirten Scenen, sondern durch eine Reihe tiefer Gedanken zu einem episch-didaktischen Gedichte verbunden. Wir lernen im Götterſaale Eros als den Mittelpunkt und den ordnenden Geist des Naturlebens kennen, sehen den vier Elementen die Glieder der Zeit, die Jahres- und Tageszeiten angereiht, durch mythische Gestalten dieselben versinnlicht,

und als Hauptbild stets das Walten der Götter in jedem Naturreiche verherrlicht. Ein Beispiel mag diese Anordnung verdeutlichen: Wo es die Darstellung des Lichtelements gilt, gewahren wir den Herrscher Eros in der Mitte mit dem Adler zur Seite, darunter den Sommer (Demeter und Zephyr) und den Mittag (Helios auf dem Sonnenwagen mit den Horen). Bei Helios-Apollon's Schilderung verweilt der Künstler einen Augenblick und führt uns noch Daphne, Leukothoe, Klytie und Hyacinth, sämmtlich durch des Gottes Liebe in Pflanzen verwandelt, sowie Apollon unter den Hirten und das Urtheil des Midas vor. Von diesen Episoden zur Haupthandlung zurückkehrend, zeichnet der Meister den Kampf Jupiter's wider die Giganten (Relief von Haller), also den ethischen Ausdruck der siegreichen Lichtwelt, und reiht daran schließlich in der Lünette die Darstellung des Olymp. In ähnlicher Weise wird das Wasserelement (Frühling, Morgen, Neptun), das Luftelement (Herbst, Abend) und das Erdelement (Winter, Nacht, Pluton) verkörpert. Was sich hier als Grundgedanke kundgibt: die Herrschaft des Geistes über die elementaren Kräfte, wird in dem nächsten Bilderkreise (kleine Vorhalle): Minerva belebt den von Prometheus geformten Menschen, Prometheus' Befreiung und Pandora's Büchse, weiter entwickelt, gleichzeitig der Übergang von der Götterwelt zur irdischen gewonnen, deren Schicksale in dem für alle Zeiten symbolisch gültigen Trojanerkriege im sogenannten Heroensaale mit epischer Breite schließlich vorgeführt werden. Wenn im Götterſaale der Tiefsinn des Meisters, sein vollkommenes Verständniß der antiken Ideen, die Beherrschung des Raumes und die geistreiche Benutzung desselben zur organischen Gliederung des Gedankens unsere Bewunderung fesselt, so erregt im Heroensaale die Kraft dramatischer Gestaltung, die Cornelius hier offenbart, unsere Begeisterung in hohem Grade. Es weht vor allem in den Schilderungen des Kampfes um Patroklus' Leichnam und der Zerstörung

Trojas ein mächtiger Sturm der Leidenschaft, eine erschütternde Wahrheit der Charakteristik, die aber doch niemals das Maß des Schönen überschreitet, und im Gesammteindrucke vielfach an die einfache Größe der antiken Tragödie erinnert. Vom streng malerischen Standpunkte muß man die Bilder der Glyptothek allen andern Schöpfungen des Meisters vorziehen, in ihnen ist der Bildner noch nicht im Dichter und Philosophen aufgegangen, in ihnen das Recht des Auges, daß an dieses zunächst und unmittelbar die Schilderung sich wende, noch vollständig gewahrt worden.

In der Glyptothek genügen am ehesten noch die Einzelbilder und wird das ideelle Zusammenfassen und Festhalten des ganzen Cyklus, um zum Genusse der einzelnen Darstellungen zu gelangen, in minderm Grade erfodert. Zwingender erscheint das Zusammenfassen schon in dem Bilderschmucke der Loggien in der Pinakothek (seit 1827). Als Vorwurf bot sich die Geschichte der mittelalterlichen Kunst bis zu ihrer höchsten Blüte und Vollendung von selbst dar. Auch hier haben wir es nicht mit einzelnen Fragmenten zu thun, nach Maßgabe ihrer malerischen Bedeutung aus der Geschichte der Kunst hervorgehoben, sondern werden über den nothwendigen Entwickelungsgang derselben mit philosophischem Scharfsinn belehrt. Cornelius verleugnet nicht seinen idealistischen Standpunkt und hält Rafael als den Gipfelpunkt der neuern Kunst am höchsten. Ihm ist daher die mittelste Loggia geweiht; ihm nähern sich auf beiden Seiten, gleichsam als die einzelnen Stufen zur Vollendung, die hervorragenden Künstler Italiens und des Nordens. Die östliche Hälfte der Loggien ist den Italienern, die westliche den Nordländern gewidmet, jede Loggia der einen Hälfte mit der ihr in der Reihenfolge entsprechenden der andern Hälfte auch im Inhalte in Uebereinstimmung gebracht und diese Uebereinstimmung noch durch die Gleichartigkeit des Arabeskenschmucks weiter ausgeführt. Weil aber der Anfang und Ausgangspunkt für die Kunst Italiens

und des Nordens derselbe ist, so wurden die äußersten Loggien identisch angeordnet: die Kuppeln der äußersten westlichen und östlichen Loggia enthalten dasselbe Bild, nämlich die Herrschaft der Religion über die Künste. Auch in den übrigen Loggien wiederholen sich häufig dieselben Darstellungen, z. B. in der vierten Loggia östlich und westlich, wo der Aufschwung der italienischen Malerei durch Giotto, der deutschen durch den kölnischen Meister Wilhelm verherrlicht wird, sind die Mittelbilder der Lünetten identisch. Dasselbe kann man in der fünften Loggia (Fiesole und Eyck), in der Lünette der sechsten, elften Loggia und in andern Lünetten beobachten. Schade, daß das Auge nicht gleichzeitig die einander entsprechenden Loggien betrachten und mit demselben Blicke von Osten und von Westen nach der Mitte sich bewegen kann; des Meisters Scharfsinn und geistreiche Auffassungsweise würde noch viel mehr bewundert werden.

Das dritte Hauptwerk ist der umfassende Bildercyklus in der Ludwigskirche, nicht mit Unrecht als ein christliches Epos gefeiert und stolz der monumentalen Malerei der Vergangenheit als ebenbürtig gegenübergestellt. Die Decke über dem Altare schildert die Weltschöpfung mit einem großen Aufwande symbolischer Gestalten — die Cherubim und Seraphim, die throni und virtutes, die sapientiae und dominationes wurden zur Verdeutlichung der Idee zu Hülfe gerufen — aber auch mit einem Sinne für Rhythmik und Harmonie ausgeführt, der seines Gleichen sucht. In Nebenfeldern kommen, wir möchten sie Übergangsstellen nennen, welche die einzelnen Gesänge des Epos verbinden, die streitenden und schützenden Engel zur Darstellung. Die Seitenchöre sind der Geschichte Christi, seiner Geburt und Kreuzigung geweiht, die Decke des Querschiffes zeigt das Walten des Heiligen Geistes und die religiöse Gemeinde, die Patriarchen und Propheten — an die Weltschöpfung anstoßend — die Apostel, Märtyrer, Kirchenlehrer, die heiligen Könige und Jungfrauen; an der Altarwand

aber entrollt sich der letzte Gesang der Heiligen Schrift, das Weltgericht, ausnahmsweise von Cornelius selbst ausgeführt. Auf diesen letztern Umstand legen wir kein großes Gewicht. Die Malerei steht zurück hinter Manchem, was die Hand der Schüler zu Ende gebracht. Die Einförmigkeit der Färbung, die minder beachtete Scheidung der Gruppen durch Licht und Schatten bewirkt, daß sich das Riesenbild für das Auge nicht sondert und nur ein matter allgemeiner Eindruck zurückbleibt. Die im Gedanken und in der Zeichnung kühn und reich durchgeführte Gliederung wird in der Form und durch das Colorit nicht fortgesetzt. Aber Cornelius' Ruhm und Bedeutung ruht nicht in seiner technischen Gewandtheit, und so mag dieser Umstand rasch übergangen werden, um das Wichtigere zu betonen, daß auch hier der Darstellung ein tiefer, geschlossener Gedankengehalt zugrunde liegt und kein Bild, ja kaum eine Gestalt vorkommt, die nicht ihre ideelle Berechtigung hätte. Die Grundlehren des christlichen Glaubens von der Schöpfung und Erlösung, von der Gemeinschaft der Heiligen und vom Jüngsten Gericht sind mit einer Vollständigkeit und erschöpfenden Tiefe behandelt, auf die ein Kirchenlehrer stolz sein könnte. Und dennoch sind alle bisjetzt angeführten Werke einfach, unmittelbar verständlich, leichte Gedankenblitze gegen das Werk, welches Cornelius in seinem Greisenalter beschäftigt und worin die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Meisters noch einmal in ihrer ganzen Schärfe zusammengefaßt sind. Wir meinen die Entwürfe und Cartons zu den Fresken, welche zur Ausschmückung des königlichen Campo santo zu Berlin bestimmt sind. Ihre Ausführung ist zweifelhaft, da diese bekanntlich von der Verwirklichung des kolossalen Bauprojects abhängt, welches das Spreeufer in eine Stadt der Monumente verwandeln soll.

Aller Nachdruck muß hier auf den Ideenkreis und die innere Verknüpfung desselben gelegt werden; der Dichter hat über den Maler den Vorsprung gewonnen, der Künstler

will eingeständlich zunächst als jener aufgefaßt, nach dem Werthe oder Unwerthe der poetischen Erfindung beurtheilt sein. Bei einem so ausgedehnten Bilderkreise (auf 55 Bilder, die eine Länge von 180 Fuß einnehmen, ist derselbe veranschlagt) unterliegt das Verständniß der zugrunde liegenden Gedanken an und für sich schon mannichfachen Schwierigkeiten; kommt aber noch eine absichtliche Verwickelung, eine mehr scharfsinnige als einfach klare, mehr reiche als folgerichtige Auseinandersetzung derselben vor, so muß man dem Meister doppelten Dank dafür wissen, daß er die Deutung selbst unternommen und das Führeramt, um dieses „Epos mit Chorbegleitung" zu erklären, sich vorbehalten hat. Wir können natürlich keinem bessern Führer folgen und werden uns höchstens einzelne Kürzungen erlauben; daß wir aber überhaupt bei dem Inhalte der Darstellung solange verweilen, bedarf bei Cornelius keiner Entschuldigung.

Als Grundthema des Bilderkreises wird eine Stelle des Römerbriefes: „Der Sold der Sünde ist der Tod, die Gnade Gottes aber ist das ewige Leben in Christus unserm Herrn", angegeben. Dasselbe gliedert sich den vier Wänden des Campo santo entsprechend in vier Haupttheile:

1) Die Erlösung von der Sünde und ihrer Folge, der Krankheit, durch Christi Geburt und Tod — Ostwand mit vier Hauptbildern: Christi Geburt, Klage um den Leichnam Christi, Heilung des Gichtbrüchigen, die Ehebrecherin.
2) Die Göttlichkeit Christi, deren Erkenntniß seinem Tode erst die welterlösende Bedeutung gibt — Westwand mit drei Hauptbildern: Auferweckung des Jünglings von Nain, der auferstandene Christus bei den Jüngern, Auferweckung des Lazarus.
3) Fortsetzung des Werkes Jesu durch die Kirche — Südwand mit fünf Hauptbildern: Bekehrung Pauli, Petrus, Kranke heilend, das Pfingstfest, Märtyrthum

Stephan's, Philippus den äthiopiſchen Kämmerer unterweiſend.

4) Ende des irdiſchen und Uebergang zum ewigen Leben — Nordwand mit fünf Hauptbildern: Auferſtehung des Fleiſches, das neue Jeruſalem, Wiederkunft des Heilandes, das geſtürzte Babel, die apokalyptiſchen Reiter.

So eigenthümlich und an künſtlichen Verknüpfungen reich auch ſchon dieſe Gliederung erſcheinen mag, ſo iſt ſie dennoch nur die einfache Baſis weiterer, überaus verwickelter Gedankencombinationen. Es ſtehen zunächſt die Bilder jeder Wandfläche untereinander in einer beſtimmten Beziehung. An der Süd- und Nordſeite muß der Mittelpunkt der Compoſition in den mittlern Gemälden: Pfingſtfeſt und Wiederkunft des Heilandes, geſucht werden; die nebenſtehenden Bilder ſind die nähern Erläuterungen der in jenen entwickelten Idee. Es ſtehen ferner die Bilder der einen Wandhälfte in einem beſtimmten Verhältniſſe zu den auf der andern Hälfte dargeſtellten Scenen; es ſchildern z. B. die Seitenbilder links an der Südwand die Hauptwerkzeuge zur Gründung der Kirche, jene rechts ihre Leiden und Siege, die beiden erſten Gemälde der Oſtwand die Hauptmomente des irdiſchen Daſeins Chriſti, die beiden letzten als Folgen deſſelben, die Befreiung von Sünde und Krankheit. Die Gedankengliederung geht noch weiter. Jedem Hauptbilde reiht ſich oben im Bogenkreiſe ein Lünettenbild, unten ein längliches Predellenbild an, gemalte Niſchen mit Gruppen trennen die einzelnen Hauptbilder. Es ſtehen nun nicht allein Lünette, Predella und Gruppe zu dem betreffenden Hauptbilde in einer inhaltlichen Beziehung, auch ſämmtliche Niſchengruppen aller Wände, die Predellen einer ganzen Wandſeite werden von einem Gedankengang umſchloſſen. Die Gruppen enthalten die fortlaufende Darſtellung der acht Seligkeiten (Bergpredigt) und treten zu dem Inhalte der Hauptbilder in ein ähnliches Verhältniß wie

die Chorgeſänge zur griechiſchen Tragödie. Die Predellen der Nordſeite ſind einer fortlaufenden Darſtellung des in der Liebe thätigen Lebens gewidmet, nur loſe mit den überſtehenden Hauptbildern, die das Jenſeits mit apokalyptiſchen Farben ſchildern, zuſammenhängend. Darin zeigt ſich nun allerdings ein irrationales Element der Compoſition, daß gleichmäßige Beziehungen nicht überall vorherrſchen, daß Das, was von den Predellen der Nordſeite gilt, keine Anwendung auf jene der andern Wände findet, daß die Lünetten bald den Gegenſatz zum Inhalte des Hauptbildes wiedergeben, bald die Idee des letztern weiterſpinnen. Doch dies ſind nur Kleinigkeiten gegen die Abgeſchloſſenheit, welche die Geſammtcompoſition durchzieht. Wir müſſen uns begnügen aus dem Programme des Meiſters nur noch einige wenige Zeilen hervorzuheben; aber ſchon dieſe reichen hin, die erſtaunliche Kraft des Meiſters, auch entfernte Bilderkreiſe durch tiefe und ſinnige Gedanken aneinanderzubringen, zu beweiſen. Wir treten der Oſtwand näher. Das erſte Hauptbild ſtellt die Geburt des Heilandes vor, wie ſie zuerſt der ſchlichten Einfalt und der tiefern Weisheit, den Hirten und den Weiſen des Morgenlandes verkündigt wurde. Der Neugeborene wird von der Sünde und dem Fluche, der die erſten Aeltern getroffen (Predella), wieder befreien, daher Freude und Jubel auf der Erde und im Himmel (Lünette). Die Folgen der auf der erſten Predella geſchauten Sünde, die an die Gefallenen gerichtete Vorherſagung ſehen wir in der zweiten Predella (Brudermord) verwirklicht. Das Hauptbild zeigt den Leichnam des Herrn und die Trauer der Seinigen um ihn, die Lünette aber klagende Engel, ſodaß Himmel und Erde hier in demſelben Gefühl der Trauer vereinigt ſind, wie auf dem erſten Felde bei der Geburt des Heilandes Freude im Himmel und unter den Menſchen war. Sünde und Krankheit werden durch den Abfall von Gott das Erbtheil aller Menſchen; Beides nimmt Chriſtus vom Gichtbrüchigen (drittes Hauptbild) hinweg. Seine Gnade öffnet allen

Sündern die Pforten des Himmels (Lünette) und schließt nur Die aus, die sich selbst ausschließen, die Sünder gegen den Heiligen Geist, die Pharisäer und Heuchler (Predella). Auf der Predella des letzten Feldes schließt Jehovah einen Bund mit Noah, nachdem er strafend das sündige Geschlecht vertilgt, ehe sich die Gnade den übrigbleibenden Gerechten wieder zuwandte. Dagegen wehrt Christus (Hauptbild) das Urtheil über die Ehebrecherin, wozu die Pharisäer ihn auffodern, und vergibt die Sünde ohne Strafe. Er ist der Freund der Sünder. Das deutet, den Gedanken des Hauptbildes im Gegensatze zur Predella auf seinen Gipfel steigernd, die Lünette an, indem sie an Christi Verheißung erinnert: „Im Himmel wird mehr Freude sein über einen Sünder u. s. w." Die Darstellungen der Seligkeiten der Bergpredigt auf dieser ersten Wand versinnlichen die Sprüche: „Selig sind die Armen im Geiste und die Trauernden." Die gleiche Beherrschung eines reichen Bilderkreises durch eine allseitig entwickelte Grundidee gewahren wir auch in den Entwürfen für die Nordwand, nur daß, wie schon früher erwähnt, die Predellen hier einen selbständigen für sich abgeschlossenen Gedankengang verfolgen. Wenn man von dem Mittelbilde aus (Christus als Weltrichter mit den klugen und thörichten Jungfrauen) die Darstellungen auf beiden Seiten betrachtet, so bemerkt man, daß sich zur Linken des richtenden Christus die Scenen des Zornes und der Strafe, zur Rechten die der Hoffnung und des Heils befinden und, die Symmetrie noch schärfer durchgeführt, daß das äußerste Linksbild den Untergang des Fleisches, das äußerste Bild zur Rechten die Auferstehung der Todten, das innere Linksbild den Sieg über das Böse in der Zerstörung des mystischen Babylon, das entsprechende der rechten Seite den Sieg des Guten in der Gründung des himmlischen Jerusalem vergegenwärtigt.

Manchem Leser mag der Kopf schwindeln über diese Kreuz- und Querzüge der Composition, über die Nothwendigkeit, nach allen Seiten hin Verbindungsfäden zu knüpfen

und keinen Augenblick dieselben aus der Hand zu lassen. Er darf aber nicht die ihm verursachte peinvolle Mühe unserer Deutung zuschreiben, die dem Künstler Absichten unterschiebt, an die er gar nicht dachte. Die oben gegebene Erläuterung des Bilderkreises ist eine officielle, vom Künstler selbst ausgegangen und aus diesem Grunde auch ausschließlich gültig. Wir wollen uns nicht bei den üblichen Lobeserhebungen aufhalten und Cornelius' Scharfsinn, seinen reichen Geist und gründliches Wissen, seine schwungvolle Phantasie und poetische Empfindung weitläufig preisen. Das sind Eigenschaften, die auch der einseitigste Gegner willig anerkennen muß. Hier wo es sich um die Feststellung der geschichtlichen Bedeutung des Meisters handelt, muß sofort der Mittelpunkt seiner schöpferischen Thätigkeit untersucht und gewürdigt werden. Schon das mitgetheilte Inhaltsverzeichniß der Entwürfe zum Campo santo macht es ersichtlich, daß sich Cornelius von aller Tradition befreit und sein persönliches poetisches Vermögen an ihre Stelle gesetzt hat. Die Quelle der Ideen, die er in seinen Bildern verkörpert, müssen wir in seiner individuellen Phantasie suchen, auf seine unmittelbare persönliche Denkweise die eigenthümliche Verbindung derselben zurückführen.

Man darf dieser Behauptung nicht die Thatsache entgegenhalten, daß ja Cornelius doch nicht völlig mit der Tradition gebrochen hat, da er z. B. die Geschichte des Jonas als das Vorbild für die Auferstehung gebraucht, wie es bereits die altchristliche Ueberlieferung vorschreibt. Abgesehen davon, daß hart daneben ein symbolisches Verfahren sich geltend macht, wofür keine typischen Vorbilder nachgewiesen werden können (David's Tanz vor der Bundeslade als Symbol der Liebe und Demuth, Sodoms Untergang als Gegenbild zu den christlichen Märtyrern, das Auftreten der klugen und thörichten Jungfrauen am Tage des Gerichts als Repräsentanten der Auserwählten und Verdammten), so muß die Conception und Composition des

Ganzen als eine freie Dichterthat, als die persönliche Erfindung oder, wenn der Name nicht hoch genug gegriffen erscheint, als eine rein individuelle Schöpfung des Meisters aufgefaßt werden. Wie es in den authentischen Erläuterungen heißt: ein Epos mit eingewebten Chorgesängen haben wir vor uns, aber nicht ein Epos nach alter Art, wo die erfinderische Thätigkeit des Dichters zurücktritt, und die Grenzen, wo das Volkslied aufhört und die künstlerische Umformung durch ein Individuum beginnt, verwischt erscheinen; sondern, wie schon die Mischung zweier Dichtungsarten, des epischen ruhig wallenden Gesanges mit dem dramatischen Chore, und der andere Titel, den Cornelius dem Werke lieh: „Meine Doctordissertation", andeuten, ein Epos moderner Natur, wo dem Dichter nur der todte Stoff von außen gegeben ist und die tiefsinnige Reflexion den Reiz des naiven Schaffens ersetzen muß. Unsere Bewunderung für des Künstlers persönliche Größe und einzige Begabung wird durch die Einsicht in die selbstgenügende Kraft seines Geistes nur gesteigert, aber damit ist auch die Weiterentwickelung dieser Kunstweise ausgeschlossen. Wir können und dürfen überhaupt nicht zugeben, daß in der monumentalen Kunst das individuelle Belieben einen großen Raum einnehme, zur Schlußregel werde, und vollends in der religiösen Malerei die Tradition dem persönlichen Dichtersinne weiche. Das Verständniß der Kunstsymbolik beruht ja ausschließlich auf dem typischen Gebrauche bestimmter Bilder, ihre Geltung ist nur soweit berechtigt, als die Ueberlieferung ihnen unmittelbare Klarheit verleiht. Im entgegengesetzten Falle sind sie als einfache Rebus zu betrachten. Dann aber beruht das Wesen von Cornelius' Kunstweise und Stil auf der ganz eigenthümlichen Mischung des Dichters und Philosophen mit dem Maler. Nur der Einblick in seine hervorragende Begabung macht seine Werke genießbar. Man ziehe ab, was der ausnahmsweise mächtigen und reichen, aber unveräußerlichen Natur des Künst-

lers den Urſprung verdankt, man denke ſich ſeine Richtung in einer Schule fortgeſetzt, wo eben nur Durchſchnittstalente vorherrſchen, und frage ſich nach dem Eindrucke ſchulmäßig in Cornelius' Weiſe erzeugter Werke. Die Grundſätze ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit können unmöglich auf die Gültigkeit einer Regel Anſpruch machen; als Regel müßten ſie verdammt werden, weil ſie die beſondern Wirkungsmittel der Malerei überſchreiten und das allgemein Poetiſche auf Koſten des Maleriſchen erheben; aber als eine glänzende Ausnahme, als der Ausdruck eines einzigen Genius erregen ſie unſere höchſte Bewunderung und laſſen auch gar manche Widerſprüche vergeſſen. In den Loggien der münchener Pinakothek z. B. ſteht der verwickelte, geſchloſſene Gedankengang durchaus nicht im Einklange mit den Arabesken, die die bildlichen Darſtellungen umgeben, und mit der ſpielend decorativen Bedeutung, die dem Ganzen innewohnen ſoll. Cornelius weiß dieſen Misklang wieder aufzuheben; der Himmel möge uns aber vor einer derartig vorgehenden Schule bewahren. Die nächſte vorſtechende Eigenthümlichkeit bei Cornelius, daß er ſeinen Bildern einen ſtreng einheitlichen, dabei aber reich entwickelten Gedankenkreis zugrunde legt, mit Vorliebe geſchloſſene Bildercyklen ſchafft, iſt keineswegs ſo neu, als man gewöhnlich annimmt. Auch das Mittelalter beſaß, zwar nicht gemalte, aber gemeiſelte Encyklopädien. Die Sculpturen an den großen franzöſiſchen Kathedralen ſtehen gleichfalls in einheitlichen Beziehungen zueinander und offenbaren einen ſtreng geſchloſſenen Gedankenkreis. Sie offenbaren denſelben aber dem Verſtande, nicht dem Auge, das nicht Hunderte von Statuen und Reliefs gleichzeitig überſehen kann, ſodaß wir zwar zum theoretiſchen Bewußtſein, aber nicht zur ſinnlichen Anſchauung des ideellen Zuſammenhangs gelangen. Aehnliches gilt von Cornelius' Bildercyklen. Viele ihrer eigenthümlichſten Vorzüge gehen dem unbefangenen Auge verloren, das nur den Schein erblickt, was hinter und neben

dieſem liegt, aber nicht durchdringen kann. Bis zu einem gewiſſen Grade läßt ſich die Zuſammengehörigkeit einzelner Bilder zu einem Ganzen an dieſen ſelbſt andeuten, und die Theile eines größern Bilderkreiſes ſollen zuſammengehören; aber in dieſen Beziehungen darf wenigſtens die Malerei nicht die Hauptſache erblicken, einestheils, weil dies die Grenzen ihrer Wirkungskraft überſchreitet, anderntheils, weil die Gewohnheit, das Einzelbild nicht als ein geſchloſſenes, ſich ſelbſt genügendes Ganze darzuſtellen, die Gedankenfäden, die von einem Bilde zum andern gezogen ſind, vorzugsweiſe zu berückſichtigen, die Gefahr der Vernachläſſigung maleriſcher Formen mit ſich bringt. Cornelius hat ſich eine eigenthümliche Formgebung geſchaffen und iſt darin in ſeinem vollen Rechte. Ob er aber gewiſſe Freiheiten der Natur gegenüber, einzelne Übertreibungen und gewaltſame Bewegungen, die geringe Beachtung namentlich der Gewandung ſo hartnäckig feſtgehalten hätte, wenn ſein Augenmerk nicht ausſchließlich auf die Entfaltung einer poetiſchen Gedankenwelt gerichtet wäre, ſteht dahin. Es iſt eine Beleidigung des großen Künſtlers, zu behaupten, unmögliche Stellungen, übertriebene Längenverhältniſſe gehörten zu ſeinem Stile. Wer es verſteht, den Geſtalten der Evangeliſten und Kirchenväter (Ludwigskirche) das Gepräge einer ſo großartigen, ausdrucksvollen Schönheit zu verleihen, wer die Gruppen der acht Seligkeiten, die Gruppe der Verzweifelnden im Untergange von Babel, die vier apokalyptiſchen Reiter und Anderes geſchaffen hat, der iſt auch ein Meiſter in der Formengebung, bei dem kann von einer Unzulänglichkeit der Mittel nimmermehr die Rede ſein. Wird zuweilen von Cornelius den Rechten der Natur zunahe getreten, und dies läßt ſich freilich nicht ableugnen, ſo liegt der Grund nur in der von ihm verlangten Unterordnung der Form unter den Gedanken, des Maleriſchen unter das allgemein Poetiſche. Wenn Humboldt in ſchiefen Linien ſchreibt, ſo thut dies der Wahrheit und der Bedeu-

tung des „Kosmos" keinen Eintrag. Auch Cornelius schreibt seine Bilder zuweilen in schrägen Linien, aber in der Kunst sind diese Linien nicht blos Curiosa, wie in Humboldt's Manuscripten, sondern wirkliche Mängel. Hier ist die äußere Form gerade so wichtig wie der Inhalt, und was das Auge verletzt, ist auch der Phantasie misfällig.

Jedenfalls ist es für unsern Meister überaus charakteristisch, daß die von ihm in Farbe ausgeführten, also vollendeten Werke weniger ansprechen als seine Cartons, diese in geringerm Grade entzücken als seine in bloßen Umrissen gehaltenen Entwürfe. Im Angesichte der letztern hat unsere Bewunderung und Verehrung keine Schranken, und wir meinen, es sei das Beste, einfach diese gelten zu lassen und von den andern Stadien der Ausführung und Vollendung abzusehen. Haben wir aber dann nicht Recht, wenn wir Cornelius als ein einziges Phänomen in unserer Zeit betrachten, aber seine Befähigung, eine Schule zu gründen und die deutsche Kunst dauernd an seine Person zu fesseln, bezweifeln?

Die münchener Schule.

Wir haben Cornelius keiner Localschule beigezählt, ihn ebenso wenig dem münchener Künstlerkreise eingereiht, als wir Schinkel aus der berliner Stadtbildung heraus entwickelten. Mit gutem Grunde, da beide Männer als abgeschlossene Persönlichkeiten uns entgegentreten. Jetzt ist es Zeit, auf die geschichtliche Darstellung zurückzulenken und die Vertretung der deutschen Kunst in den beiden Hauptschulen zu München und zu Düsseldorf zu betrachten. Der zeitliche Vorrang gebührt München, da hier der Beginn einer regern Kunstthätigkeit in die zwanziger Jahre (eigentlich 1816) gesetzt werden muß, während die Blüte der düsselddrfer Schule erst in das dritte Jahrzehnd fällt. Wir dürfen wol, ohne dem Reichthume und der Wichtigkeit des gegenwärtigen Kunstbetriebs in München nahezutreten, die Existenz der

münchener Schule als eine vorübergegangene hiſtoriſche Erſcheinung anſehen, oder wenigſtens eine ihrer Perioden als geſchloſſen betrachten. Die münchener Schule, wie ſie früher beſtand, getragen, ja in das Leben gerufen durch den mächtigen Willen König Ludwig's, der monumentalen Richtung vorzugsweiſe zugekehrt, hat kein Daſein mehr. Was wir gegenwärtig erblicken, iſt ein zahlreicher Künſtlerkreis, welcher die vorhandenen günſtigen äußern Bedingungen zur künſtleriſchen Thätigkeit benutzt, unter ſich geſellig zuſammenhängt, aber weder durch denſelben Willen gelenkt wird, noch einer gemeinſamen Richtung angehört. Jetzt, nachdem der blendende Glanz der münchener Schule einigermaßen ſich verloren, unſer Urtheil kühler und unbefangener geworden, erkennen wir auch klarer ihre Vorzüge und ihre Mängel. Beides wurde in frühern Jahren übertrieben. Auf der einen Seite ſprach man von der Rückkehr des Perikleiſchen Zeitalters und ſah alle Kunſtgattungen dem Gipfel der Vollendung nahe; auf der andern Seite wollte man, weil dem ganzen Kunſttreiben nur ein Privatwille zugrunde läge, auch nicht die geringſte nationale Bedeutung der münchener Kunſt zugeſtehen. Man behauptete, was man in München ſchaffe, habe nur den Werth eines monumentalen Kunſtatlas, oder man trat auch mit nationalökonomiſchen Bedenken entgegen. Zuerſt Brot, dann Braten, zuerſt Schulen und Straßen, dann erſt Pinakotheken und Walhallen, hieß es, u. dergl. Seinerzeit mochte allerdings der Kunſtaufwand das bairiſche Staats- und münchener Stadtbudget übermäßig beſchweren und zu allerhand Klagen und Beſchwerden Veranlaſſung bieten. Nachdem die den Finanzen geſchlagenen Wunden vernarbt ſind, kann man ſich aber über die den bildenden Künſten gewordene Aufmunterung nur freuen. Es iſt doch etwas Großes und Außerordentliches um die Thätigkeit König Ludwig's während ſeiner 28jährigen Regierung! Sie machte München zur kunſtreichſten, ſchönſten Stadt Deutſchlands, weckte der deutſchen Kunſt in ganz

Europa Freunde und Bewunderer, und verschaffte, man darf wol sagen, seit dem 13. Jahrhundert zum ersten male wieder unsern Künstlern große, würdige Aufgaben. Jahrhunderte werden vielleicht vorübergehen, ehe der deutschen Kunst wieder ein ähnlich glänzender Wirkungskreis wird geboten werden. Man blicke nur zurück, welche Fülle von Kunstdenkmälern im Laufe der letzten Jahrzehnde durch den begeisterten Willen des Königs emporstiegen.

Mit dem Bau der Glyptothek, im Jahre 1816 begonnen, wurde der Anstoß zu einer staunenswerthen Kunstthätigkeit gegeben. In rascher Folge wurden die Pinakothek, der Königsbau, die Allerheiligen-Hofkapelle (seit 1826), die Ludwigskirche (1829), die Walhalla bei Regensburg (1830), die vorstädtische Mariahilfkirche (1831), die königliche Bibliothek und der Saalbau (1832), die Bonifaciusbasilika (1835), das Kunstausstellungsgebäude (1838), die Feldherrenhalle (1841) und Ruhmeshalle (1843), der Siegesbogen und der wittelsbacher Palast (1843), die Neue Pinakothek (1846) begründet. Hier überall wurde der schmückenden Thätigkeit der Bildner und Maler ein unübersehbares Feld der Wirksamkeit eröffnet, alle Kunstgattungen zur wetteifernden Mitwirkung herangezogen, vergessene Kunstzweige, wie die Glasmalerei, neu belebt, andern, wie der Gießerei, eine mächtige Ausdehnung verliehen. Wir haben die architektonischen Hauptwerke Münchens angeführt, wir müssen, um ein treues Bild von dem Reichthum Münchens zu liefern, auch die wichtigsten plastischen und malerischen Monumente hervorheben. Jene kommen zwar vorzugsweise nur in Verbindung mit der Architektur vor und dienen, mehr vielleicht als der Entwickelung der Sculptur frommt, decorativen Zwecken. Aber auch an selbständigen Bildwerken ist kein Mangel. Wir verweisen auf die in Erz gegossenen Denkmale König Maximilian's (von Rauch), des Kurfürsten Maximilian's I. (von Thorwaldsen und Matthiä), Tilly's und Wrede's (von Schwanthaler), Orlando Lasso's und Gluck's (von Brugger), Kreit-

mayr's (von Schwanthaler) und Westenrieder's (von Widnmann), auf die riesige Bavaria vor der Ruhmeshalle (von Schwanthaler) und das Löwengespann Bavaria's auf dem Siegesthore (von Mart. Wagner), auf die vergoldeten Erzstatuen der wittelsbacher Fürsten im Thronsaale. Auch die Statuen an der Façade der Ludwigskirche von Schwanthaler, vor der Bibliothek von Meyer und Sanguinetti, die religiösen Sculpturen von Eberhard, Entres, Schönlaub müssen der Vollständigkeit wegen erwähnt werden. Ungleich glänzender erscheint der Antheil, welcher der monumentalen Malerei an König Ludwig's Kunstschöpfungen gegönnt wurde. An den historischen Fresken unter den Arcaden (1827—29), von Kaulbach, Förster, Böckel, Zimmermann, Stürmer, Hermann, Stilke, Lindenschmidt, Monten und Andern ausgeführt, können wir gegenwärtig freilich nicht ohne ein gutmüthiges Lächeln vorüberwandeln. Wir sehen sie an, wie der fertige Leser etwa auf sein erstes Abcbüchlein mit dem Gockelhahne zurückblickt. Es sind in Auffassung und Technik unfertige Versuche. Aber die nebenstehenden italienischen Landschaften Rottmann's (1830—34) sind treffliche Arbeiten im decorativen Stile, und auch die kleinen Darstellungen aus der jüngsten Geschichte Griechenlands von P. Heß und Nilson sind ihrem Zwecke vollkommen entsprechend behandelt. Cornelius' münchener Werke wurden bereits früher aufgezählt. Daran reihen sich die Fresken in der Allerheiligenkapelle von H. Heß, Schraudolph und Andern, jene in der Bonifaciuskirche, gleichfalls von H. Heß entworfen, die Glasmalereien in der Aukirche, die Nibelungensage von J. Schnorr im Königsbau, die theils al fresco, theils enkaustisch ausgeführten Bilder in den Gemächern des Königs und der Königin (Darstellungen aus Hesiod, Homer, Äschylus, Sophokles, Aristophanes und Theokrit, meist nach Schwanthaler's Entwürfen, dann Scenen nach deutschen Dichtern: Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Bürger, Klopstock, Wieland, Goethe, Schiller und Tieck,

von Gasser, Hermann, Foltz, Kaulbach, Neureuther, Lindenschmidt und Schwind), die 14 großen Schlachtbilder im Sieges- oder Banketsaale von P. Heß, Kobell, Adam, Heideck und Monten, die enkaustischen Bilder aus dem Leben Karl's des Großen, Friedrich Barbarossa's und Rudolf's von Habsburg in den Kaisersälen von J. Schnorr und Andern.

Kann man hinsichtlich der Architektur behaupten, König Ludwig habe zur alten Stadt eine neue ungleich schönere hinzugefügt, so muß man bezüglich der Malerei eingestehen, reichere Aufgaben seien selbst in der Zeit der üppigsten Kunstblüte den alten Meistern kaum geboten worden. Allerdings fehlt es nicht an hinkenden Boten. Die bunte Mannichfaltigkeit der angewendeten Baustile zeigt den Mangel eines organischen, zwingenden Ursprungs. Vom griechischen bis zum Renaissancestil ist keine Bauweise unvertreten. Die Glyptothek, das Kunstausstellungsgebäude, die Walhalla, die Ruhmeshalle zeigen griechische, und zwar bald ionische, bald dorische Formen; römische Reminiscenzen birgt das Siegesthor; in die altchristliche Zeit führt uns die Basilika; romanische Typen werden in der Allerheiligenkapelle und Ludwigskirche nachgebildet; Orcagna's florentiner Loggia gab das Vorbild für die Feldherrenhalle ab; in das Reich der Gothik führt uns die Aukirche und der wittelsbacher Palast; dem Renaissancestile endlich gehören der Königs- und Saalbau sowie die Pinakothek an. Es fällt ferner auf, daß die Kunst so häufig berufen wurde, wieder die Kunst zu verherrlichen, statt sich an das unmittelbare Leben zu wenden, und der ästhetische Grundsatz, die Kunst solle keinen materiellen Bedürfnissen fröhnen, sich selbst genügen, vielleicht eine allzu starke Anwendung findet. Dagegen muß auf der andern Seite erinnert werden, daß der königliche Bauherr die Kunstbildung, die er eben vorfand, nicht gewaltsam beseitigen konnte. Wollte er seine Plane verwirklicht wissen, so mußte er zu den vorhandenen Mitteln greifen, ihre Mängel gerade so wie ihre Vorzüge gelten lassen. Lag in der architektonischen Bildung ein eklektischer Zug, und

der letztere ist bis auf diese Stunde noch in Kraft, so erhielt er einen nothwendigen Ausdruck in den münchener Bauwerken. Ganz gleich verhält es sich mit dem andern Vorwurfe der geringen Volksthümlichkeit und der vernachlässigten Betonung des nationalen Wesens. Wenn aber das Volksthum es vorzog, außerhalb des Kunstkreises zu stehen, wenn das nationale Bewußtsein der Phantasie keine lebendigen Anregungen bot, und der allgemeine Gang der Geschichte unsere Kunst zu einer exclusiven Stellung verurtheilte, was konnte da ein Einzelner thun? Man kann im Allgemeinen darüber klagen, daß das Perikleische Zeitalter nicht zurückkehren will, aber die Schuld, daß dies nicht geschieht, darf man keinem Individuum aufbürden. Es wird bedauert, daß z. B. unter den Arcaden dem Auslande ein so großer Platz eingeräumt wird. Italienische Landschaften und Scenen aus dem griechischen Freiheitskriege! Warum nicht deutsche Landschaften, Scenen aus dem deutschen Freiheitskriege. Den italienischen Landschaften wird man eher noch ihre Stelle gönnen, denn der moderne Naturſinn ist nicht ausschließender Art. München ist auf der Etappenstraße nach Rom eine gewöhnliche Station, und da wirkt es erfreulich, in Rottmann's Bildern die Schönheit des Südens vorzukosten. Zudem eignet sich für decorative Zwecke die südliche Landschaft besser als die bewegtere, unruhige, tiefer erregende Natur des Nordens. Aber die Scenen aus den griechischen Freiheitskriegen, die lassen sich nicht entschuldigen, selbst nicht durch die Rücksicht auf den Antheil, den Baiern an denselben nahm. Und wenn man wirklich den patriotischen Rath befolgt und Scenen aus dem deutschen Freiheitskriege an ihre Stelle gesetzt hätte, weiß man nicht, daß damals Deutsche gegen Deutsche standen und speciell das bairische Armeecorps bis zur vorletzten Stunde bei dem Reichsfeinde verblieb? Der Fluch, der an der neuern deutschen Geschichte seit 300 Jahren haftet, die Zerrissenheit, die Entfremdung der einzelnen Landestheile wird von Niemandem tiefer gefühlt und

hemmt Niemanden so gewaltig als den Künstler. Für den engsten Provinzialkreis kann sich derselbe natürlich nicht nachhaltig begeistern, die Anregungen, die jener bietet, sind bald erschöpft. Gern griffe er allgemein gültige nationale Stoffe auf. Wie weit muß er aber zurückgehen, ehe er auf solche stößt, über welche sich das Urtheil völlig abgeklärt hat, die eine positive, unangefochtene Geltung im Nationalbewußtsein einnehmen. Und unter diesen, wie wenige sind es wieder, die eine warme Empfindung anregen, ein lebendiges Interesse erwecken und künstlerisch wirksam sind! Schwerlich wird sich unter allen Gestalten der letzten Jahrhunderte außer Friedrich dem Großen noch eine Gestalt aufweisen lassen, die alle die genannten Merkmale in sich vereinigte. Das an künstlerischen Motiven so reiche Reformationszeitalter liegt unsern Leidenschaften noch lange nicht fern genug, um von der historischen Kunst angemessen ausgebeutet zu werden. Drohen ja doch sogar die Hohenstaufen durch die parteivolle Theilnahme der neuern Geschichtschreiber der künstlerischen Würdigung entzogen zu werden. Man kann sicherlich behaupten: das Meiste, was in der deutschen Geschichte ästhetisch brauchbar erscheint, muß wegen unserer befangenen Anschauung zurückgewiesen werden; der Stoff dagegen, über den sich das Urtheil bereits abgeklärt hat, entbehrt des ästhetischen Interesses und wirkt unendlich langweilig. Auch die griechische Form der Walhalla bei Regensburg wird vom patriotischen Tadel getroffen. Aber auch hier liegen Entschuldigungsgründe nicht fern. Es hätte schwergehalten, im gothischen Stile einen entsprechenden Bau zu entwerfen, die religiöse Signatur, den Burgcharakter von demselben fernzuhalten und dennoch ein architektonisch reiches, ausdrucksvolles Werk zu schaffen. Dann aber muß man erwägen, daß der griechische Baustil nicht allein eine bestimmte geschichtlich abgeschlossene Culturstufe vertritt, sondern auch ein allgemein gültiges ästhetisches Gepräge besitzt. Die Ruhe, die klare Harmonie der Verhältnisse, das reine Ebenmaß der

Formen erweckt eine eigenthümliche Befriedigung und erinnert an das selbstgenügsame, ewig junge Wesen der alten Götter. War die einen solchen Eindruck gewährende hellenische Bauweise als räumliche Umgebung der Walhallagenossen nicht entsprechender als die gothischen Formen, deren aufstrebende Gestalt die Sehnsucht anregt und den Glauben an die Vollendung in eine unerreichbare Ferne zurückschiebt? Möglich, daß ein schaffender Genius auch diesen Formen das für den Zweck einer germanischen Walhalla passende Gepräge aufgedrückt hätte. Aber er hat sich nicht gefunden, wir suchen ihn nicht blos in München, sondern in der ganzen Gegenwart vergebens, und haben deshalb kein Recht, abstracten Phantasien zuliebe über den gewählten Baustil den Stab zu brechen. Man wird uns nicht den Vorwurf machen, Unmögliches von der münchener Schule zu erwarten, unbillige Anfoderungen an dieselbe zu stellen; desto freier können wir uns den einzelnen Künstlern gegenüber bewegen, desto unbefangener die Frage erörtern, inwieweit dieselben innerhalb der gegebenen Grenzen das vorgesteckte Ziel erreichen.

Die Architektur bildet die feste und sichere Grundlage der münchener Kunst; die Malerei und namentlich die Sculptur erscheinen von ihr abhängig und beherrscht. Bei so vielem Krankhaften in der modernen Kunst ist das Durchbrechen einer so gesunden Ansicht, wie die von der nothwendigen Überordnung der Architektur über alle andern Kunstzweige, doppelt erfreulich. Wenn nur die Baukünstler es verstanden hätten, ihrer Kunst diese herrschende Stellung zu wahren! In der ersten Periode der münchener Kunstgeschichte übte Leo von Klenze den größten Einfluß. Sein Studiengang brachte es mit sich, daß er nur langsam und unvollkommen die am Anfange des Jahrhunderts namentlich in Paris gültigen Kunstanschauungen abstreifen konnte. Er huldigt zwar fast ausschließlich der Antike und hat sich auf seiner griechischen Reise die Kenntniß und das Verständniß reiner Bauformen erworben, ohne aber diese mit

frischem Sinne zu erfassen und von ihrer unbedingten Gültigkeit durchdrungen zu werden. Namentlich seinen ältern Werken fehlt der innige, liebevolle Anschluß an die geschauten Musterbilder; dagegen zeigen sie willkürliche Abweichungen auf, und freie aber keineswegs schöne Umschreibungen griechischer Motive. An der Glyptothek ist die Bildung der Säulenstämme und Capitäle gewiß verwerflich, die Anlage aber freilich noch immer tüchtiger als bei dem gegenüberliegenden Kunstausstellungsgebäude (von Ziebland), welches hinsichtlich der Gesammtverhältnisse Alles zu wünschen übrigläßt. Ungleich höher stehen die Walhalla und die Bairische Ruhmeshalle. Bei der erstern trägt schon die imponirende Lage auf stolzer Bergeshöhe viel zu ihrer architektonischen Wirkung bei, die Substructionen und der Treppenbau verstärken den Eindruck der ernst gediegenen Tempelarchitektur. Aber auch abgesehen von dem malerischen Reize ist die Durchbildung des Baus in der Form eines dorischen Tempels mit allseitiger Säulenstellung von großer Schönheit. Von mannichfachem Interesse ist ferner die innere Gliederung, für welche die antiken Vorbilder nicht ausreichten, und namentlich die Anordnung der Decke als eines aus Eisen construirten Hängewerks mit der Durchsicht auf die reich cassetirte Dachschräge. Die Walhalla entfernt sich nicht wesentlich von dem Typus eines griechischen Tempels; hier galt es also vorzüglich nur die feinsinnige Nachbildung glücklich gewählter Muster. Anders bei der Ruhmeshalle auf der Theresienwiese. Hier wurde dem Architekten die Aufgabe gestellt, eine Mauer, an welcher die Büsten der berühmten Söhne Baierns aufgestellt werden sollten, architektonisch zu gliedern und gleichzeitig der riesigen Bavaria einen passenden Rahmen zu verleihen. Man muß der Erfindungsgabe Klenze's alle Ehre schenken, welcher die Aufgabe vollkommen löste, und ein Werk, das nur wenig zu versprechen schien, zu einem der wirksamsten Monumente Münchens gestaltete. Eine mit vorspringenden Flügeln versehene Mauer öffnet sich auf der einen Seite

gegen eine ungefähr 24 Fuß tiefe Säulenhalle und trägt mit dieſer ein gemeinſchaftliches Dach. Den Flügelmauern ſpringt eine Quermauer vor, welcher noch ein ſelbſtändiger quadratiſcher Bau, aber von gleicher Breite und unter demſelben Dache, von außen alſo in ſeiner Iſolirtheit nicht ſichtbar, vorangeht. Derſelbe maskirt die jeder Gliederung unfähige Mauer, und geſtattet dem Künſtler, die beiden Flügelfronten als Tempel zu behandeln, welche in der Tiefe durch eine Langhalle verbunden ſind. Die beiden kleinen Quadratbauten haben freilich keine Beſtimmung; die Vorderanſicht der beiden Flügel iſt ein Verirſpiel; was man hinter dem giebelbedeckten Porticus erwartet, findet ſich in Wirklichkeit nicht vor. Aber dieſe Entwickelung der Scheinarchitektur ließ ſich nicht füglich vermeiden. Macht man dennoch aus derſelben dem Architekten einen Vorwurf, ſo mag er ſich mit dem Lobe begnügen, welches der reinen Durchbildung der Einzelheiten, der harmoniſchen Gliederung des klar ſich aufbauenden Werkes geſpendet werden muß. Von allen in antiken Formen ausgeführten Werken zu München gebührt dieſem in ſolcher Hinſicht der Ehrenpreis. Minder gelungen iſt Klenze's kirchliches Bauwerk, die Allerheiligen-Hofkapelle. Mit einer romaniſch-italieniſchen Außenarchitektur iſt eine halbbyzantiniſche Anordnung des Innern verbunden. Vier Pfeiler und acht Säulen ſcheiden das Mittelſchiff von den Seitenſchiffen, über welchen ſich eine Empore erhebt. Tonnen- und Kuppelgewölbe bilden die Deckung. Steht man im Innern, ſo iſt der Eindruck, durch die auf Goldgrund glänzenden Wandgemälde geſteigert, reich und harmoniſch genug; ja von allen münchener Kirchen übt das Innere der Allerheiligenkapelle die tiefſte religiöſe Wirkung; dagegen iſt die Anordnung der Façade aller conſtructiven Berechtigung bar. Was ſoll der Giebel über dem Rundportale, das im rechten Winkel gebrochene Geſimſe zwiſchen dieſem und der Fenſterroſe, was haben die Halbſäulen neben dem Portale zu thun, wenn ſie nicht mit dem

obern Bogenfriese zusammenhängen? Die Façade wirkt nicht als eine Einheit, und ist doch auf der andern Seite nicht klar genug gegliedert, um die Dreitheilung des Schiffs anzudeuten. Auch an Klenze's Renaissancewerken macht sich eine Mischung der Stilarten bemerkbar. Die obern Theile des Königsbaus sind in spätern Formen als die untern entworfen; am Saalbau ist die im Stil Palladio's gedachte Loggia mit Gliedern der spätesten Renaissance (Verkröpfungen) ausgestattet. Aber bei alledem läßt sich diesen Bauten eine stattliche Wirkung, ein reiches und anziehendes Aussehen nicht absprechen. Sie sind keine Musterschule für künftige Architekten, aber jedenfalls Zeugnisse eines lebenskräftigen, gewandten und formenreichen Künstlergeistes.

Friedrich von Gärtner's Schöpfungen wurden eine Zeit hindurch den Werken Klenze's vorgezogen: sie machen auf eine größere Originalität Anspruch, sind verwandter untereinander, mehr nach einheitlichen Grundsätzen entworfen und, wie behauptet wurde, unserer Empfindungsweise nähergerückt als Klenze's gewöhnlich der Antike nachgebildete Architekturen. Wir wollen namentlich an der letztgenannten Versicherung nicht mäkeln, obgleich die proteusartige Bildung der Gegenwart es ziemlich unklar läßt, wie ein Bauwerk beschaffen sein muß, um unserer Sinnesweise zu entsprechen. Vom technischen Standpunkte jedoch bleibt es zweifellos, daß Gärtner in der Gliederung und Detailirung seiner architektonischen Entwürfe keine glückliche Hand besaß und auch die Composition häufig an das Schwerfällige und Matte streift. Die Sammlung anmuthiger und geschmackvoller Ornamente aus Gärtner's Baudenkmälern dürfte bald geschlossen sein. Am wenigsten erscheint die von ihm beliebte Profilirung empfehlenswerth. Vieles mag auf Rechnung des von Gärtner vorzugsweise geübten Stils zu stehen kommen. Der Rundbogenstil verführt gar leicht dazu, den beabsichtigten Eindruck edler Ruhe und feinen Linienschwunges durch matte, man möchte sagen, halbfertige Bildungen

zu erstreben. Aber unstreitig haftet auch an Gärtner's individueller Gefühlsweise eine gewisse Scheu kräftiger und lebendiger Wirkungen. Unmöglich hätte er sonst die Façade der Ludwigskirche so arg verkümmert, die Thürme so lastend dargestellt und den Strebepfeilern eine so unglaublich schwerfällige Gestalt verliehen. Das lag nicht in dem gewählten Bausystem, sondern muß dem Künstler selbst als Schuld angerechnet werden.

Ein Gang durch die Ludwigsstraße gewährt die beste Übersicht von Gärtner's künstlerischer Wirksamkeit. Mit geringen Ausnahmen (die schöne Fronte des Kriegsministeriums und der Palast des Herzogs Max sind von Klenze) hat Gärtner alle hervorragenden Bauten in derselben entworfen. Von ihm rührt ihr künstlerischer Abschluß im Süden durch die Feldherrenhalle und im Norden durch das Siegesthor her; ihm verdanken auch die überaus zweckmäßig eingerichtete Bibliothek, auf der linken Seite das sogenannte Fräuleinstift, das Blindeninstitut und das in glasirten Backsteinen aufgeführte Salinenadministrationsgebäude, sowie die Erweiterung der Ludwigsstraße am Nordende mit der Universität, dem Priesterseminar und dem Institut zur Erziehung adeliger Fräulein, ihre Gestalt. Wer die Ludwigsstraße auf- und abwandelt, kann nicht umhin, das Großartige und Mächtige der Anlage zu bewundern. Dennoch kommt er nicht zum ungetrübten Genusse und empfindet kein rechtes Behagen. Wo liegt der Grund dieses Widerspruchs? Nicht darin, daß die Straße an sich zu lang und zu breit angelegt ist, wol aber in dem Misverhältnisse der Architektur zu den Grundmaßen der Straße. Die Architektur ist nicht gewaltig, die einzelnen Monumente nicht voneinander unterschieden genug, um das Auge dauernd zu fesseln: es sieht bald nur noch zwei einförmige Linien als Straßeneinfassung und muß nothwendig ermüden. Die Freitreppe vor der Bibliothek und die vorspringenden Portale am Blindeninstitut, was wollen diese bei der großen Länge der Straße bedeuten!

Durfte das maleriſche Element ſich nicht geltend machen, und dazu iſt allerdings die Straße monumental angelegt, zu breit und geradlinig, ſo mußte den Bauformen eine kräftigere, packendere Geſtalt gegeben werden. Wir wenigſtens geſtehen, daß wir uns nie nach Colonnaden ſo ſehr geſehnt haben als in der Ludwigsſtraße, und gern etwas „Zopf" erlaubt hätten, um den Eindruck des Leeren und Einförmigen zu verwiſchen. Namentlich bedurften alle Eckbauten, z. B. das Salinengebäude, einer kräftigern Charakteriſtik und ſchärferer Abſchlüſſe.

Um die Reihe der hervorragenden Baudenkmäler nicht unvollſtändig zu laſſen, muß noch die gothiſche Aukirche und die Baſilika des heiligen Bonifaz, die erſtere von Ohlmüller, die zweite von Ziebland entworfen, erwähnt werden. In den Augen des größern Publicums bilden beide Werke die Perlen der münchener Kunſt. Wie Viele hat nicht ſchon der zierliche und luftige Bau der Aukirche zur Verehrung der mittelalterlichen Kunſtweiſe zurückgebracht, wie Viele der Anblick der Baſilika zu dem Glauben bekehrt, der altchriſtliche Bauſtil vereinige alle Bedingungen in ſich, um auch in der Gegenwart zu leben. Das kritiſche Auge ſieht freilich die Dinge nicht ganz in demſelben Lichte. Es findet die Aukirche von außen im Verhältniß zur Höhe etwas ſchmalbrüſtig, vermißt die organiſche Vermittelung des Thurms mit dem Kirchenkörper; es möchte die Strebepfeiler aus dem Innern mehr herausziehen; es wünſcht die Krönungsglieder an den Langſeiten vermehrt und die Verlängerung der Seitenſchiffe um das Chorhaupt herum der urſprünglichen Beſtimmung des Chorumganges zurückgegeben. Aber trotz dieſer Mängel beſitzt der Bau doch zahlreiche und glänzende Schönheiten, namentlich iſt die perſpective Wirkung des Innern von großem Reize. Und auch jene Mängel wird man milder beurtheilen, wenn man die Zeit der Errichtung des Werks berückſichtigt. Als Ohlmüller im Jahre 1831 den Plan begann, war der Organismus der gothiſchen

Architektur noch wenig bekannt, durch keinen umfassenden Restaurationsbau eines alten Werks ein tieferes Studium der gothischen Formen noch angebahnt worden. Man darf die Aukirche nicht mit den Planen vergleichen, welche z. B. aus der kölner Bauhütte hervorgehen, nicht mit den Preisentwürfen zur wiener Votivkirche oder zur Liebfrauenkirche in Lille. Dazwischen liegen 20 Jahre reicher künstlerischer Entwickelung. Man muß vielmehr die Anregungen, welche Ohlmüller's Werk in zahlreichen Kreisen weckte, preisend hervorheben. Daß die münchener Basilika einen so ungetheilten Beifall finden konnte und kann, erscheint für den Zustand unserer Kunstbildung recht bezeichnend. Das Architektonische derselben nimmt keine große Bedeutung in Anspruch. Das Innere ist zur bloßen Schauwand zurückgesetzt, der malerische Schmuck läßt die bauliche Gliederung vollkommen zurücktreten und würde Dasselbe thun, auch wenn die letztere kräftiger gehandhabt wäre. Auch die äußere Vorhalle, die thurmlose Façade sind einfach und anspruchslos gehalten. Aber der altchristliche Stil, unentwickelt und unbestimmt wie er ist, zwingt uns kein bestimmtes Glaubensbekenntniß ab, bringt unser ästhetisches Bewußtsein zu keiner entscheidenden Kundgebung, verträgt sich ebenso gut mit rationalistischen wie mit orthodoxen Überzeugungen, birgt antike und christliche Elemente in sich: und so wurde er denn auch von unserer schwankenden, nach keiner Richtung entschieden entwickelten Volksbildung gleich willkommen geheißen. Ob es wünschenswerth sei, daß sich der Basilikenstil ausbreite und zur allgemeinen Herrschaft gelange, kann nicht in Frage stehen. Es würde dies gerade so angesehen werden müssen, als wollte man zum Althochdeutschen zurückkehren und alle weitere gesetzmäßige Ausbildung der Sprache verleugnen.

Auf dem Gebiete der Architektur sahen wir mehre Richtungen vertreten, mehre hervorragende Künstler einander nebengeordnet. Eine viel strengere Einheit herrscht im Gebiete der Plastik. Die münchener Plastik: das ist einfach

Ludwig Schwanthaler, der Unermüdliche und Rastlose. Kein bedeutendes Bauwerk wird es in München geben, dessen plastischer Schmuck nicht von Schwanthaler herrührte, ja kaum eine größere Unternehmung, an welcher nicht auch Schwanthaler Antheil genommen. Da darf man sich freilich nicht wundern, wenn das Verzeichniß seiner Werke über 200 Statuen und Statuetten aufzählt und diesen noch 20 Büsten, zahlreiche Friese und Reliefs, Grabdenkmäler und Brunnen (auf der Freiung in Wien) anreiht, ganz abgesehen von kleinern, von der Hand des Goldschmieds ausgeführten Werken, von Handzeichnungen und den Entwürfen zu zahlreichen Wandgemälden im Königsbau. Unter den großen Statuenwerken nehmen, außer den früher erwähnten münchener Bildsäulen, die Statuen Jean Paul's in Baireuth, Goethe's in Frankfurt, Bernadotte's in Norrköping, von Kaiser Franz in Franzensbad, Rudolf's von Habsburg in Speier, Mozart's in Salzburg, Großherzog Karl Friedrich's in Karlsruhe, der altböhmischen Fürsten in Liboch (bei Melnik) eine hervorragende Stellung ein. Unbedingte Vollendung dürfte kaum einer einzigen zugesprochen werden. Man vermißt nicht den lebenswahren Ausdruck des Kopfes, nicht die Gewandtheit in der Anordnung, nicht die allezeit fertige Kunst, dem Motiv eine plastische Seite abzugewinnen, aber man vermißt gar häufig die gleichmäßige Durchführung bis auf das geringste Détail, das unverdrossene Durcharbeiten des Motivs, bis die ausschließlich gültige Form gefunden ist, die tiefere Charakteristik. Zuweilen möchte man glauben, die Stilisirung sei für Schwanthaler nur ein äußerliches Geschäft, wobei seine Phantasie ruhte, seine geübten und gewandten Hände ausschließlich thätig waren; und doch fehlt auf der andern Seite wieder die volle Freude an einer realistischen Auffassung, die Zuversicht in die plastische Gültigkeit auch nicht antiker Formengebung. Leicht dürften unter Schwanthaler's Statuen die Entwürfe für die böhmische Walhalla den Preis erringen; auch die Bildsäulen berühmter

Maler auf der Pinakothek, und die Personificationen der acht Reichskreise auf der Treppe des Saalbaus haben viel des Anziehenden. Dagegen sind die Monumente neuerer deutscher Dichter, das Goethedenkmal in Frankfurt und die Statue Jean Paul's in Baireuth entschieden mislungen, ungleich tadelnswerther als die Bavaria, gegen welche so viele Bedenken vorgebracht wurden, und die dennoch, auf ihrem rechten Standpunkte aufgestellt, eine durchaus günstige Wirkung äußert. Schwanthaler's Überfüllung mit Aufträgen verhinderte in vielen Fällen das Ausfeilen der Einzelwerke: sie ließ aber auf der andern Seite seine Vorzüge glänzen, und zeigte seinen Reichthum an Ideen, seine tiefe Kenntniß der plastischen Gesetze, seine technische Gewandtheit im hellsten Lichte. Selten wird man einen Bildhauer finden, bei welchem die einzelnen Mängel die allgemeine Wirkung so wenig störten, die Fruchtbarkeit der schöpferischen Kraft so geringen Eintrag thut. Analysirt man z. B. die Giebelfiguren der Walhalla, die Hermannschlacht, so wird man nur wenig zu rühmen finden: die einzelnen Figuren sind matt erfunden und schwerfällig ausgeführt, und dennoch für ihren Standpunkt vortrefflich berechnet und hier von guter Wirkung. Dies Alles machte Schwanthaler einzig geeignet, was in München von der Plastik verlangt wurde, nämlich eine glänzende und sinnige Decorirung der architektonischen Räume, mit Meisterschaft zu vollführen. Das Hauptfeld seines Ruhmes und seiner Thätigkeit ist die königliche Residenz, wo er im Thronsaale die Gesänge Pindar's, im Conversationssaale (zweites Stockwerk des Königsbaus) die Mythe der Aphrodite, im Barbarossasaal den Kreuzzug Kaiser Friedrich's und im Ballsaale die verschiedenen Tanzweisen in zahlreichen und ausgedehnten Reliefs zur Darstellung brachte.

Wenn wir der decorativen Richtung auch in der Malerei der ältern münchener Schule einen größern Umfang zuschreiben, so müssen wir uns auf einen heftigen Widerspruch

gefaßt machen. Heutzutage halten es die Maler gewöhnlich unter ihrer Würde, dem Architekten dienstbar zu erscheinen, und meinen vielmehr die Architektur dazu ausersehen, den bescheidenen Hintergrund ihrer Thätigkeit zu bilden. Dennoch muß wenigstens von den Gemälden im Königsbau nach griechischen und deutschen Dichtern die blos decorative Bedeutung behauptet werden, und auch nur so aufgefaßt, besitzen dieselben einen größern Werth und bleibt mancher spielende Zug, z. B. die monochromatische und die nach Art der etruskischen Wandmalerei schattenlose Ausführung in ungebrochenen Farben verzeihlich.

Dadurch, daß wir Cornelius' Werke besonders besprachen, haben wir freilich die glänzendsten Denkmäler der münchener Kunst schon vorweggenommen. Doch bleiben noch die Zeugnisse von Schnorr's und H. Heß' Thätigkeit übrig, die Darstellungen aus den Nibelungen und der deutschen Kaisergeschichte, sowie die Wandgemälde in der Allerheiligenkirche und Basilika. Bei der Vergleichung des weltlich-historischen mit dem religiösen Bilderkreise zeigt sich wieder recht deutlich, welche Lebenskraft der religiösen Kunst innewohnt und wie der religiöse Maler bei halber Tüchtigkeit doch ungleich größere Wirkungen erzielt als der sogenannte historische Maler auch mit dem Einsatz der doppelten Kraft. Für jenen sind die Lehren der Kunstgeschichte, die Regeln der Tradition nicht verlorengegangen, er kennt die brauchbaren Seiten der meisten Motive, weiß, wie sie zu wenden sind, um malerisch zu wirken, hat die passendsten Typen und die ausdrucksvollsten Formen gleichsam in der Hand, und ist im Stile vollkommen zu Hause. Der Historienmaler muß sich dagegen erst durch eigenen Schaden über den künstlerischen Werth oder Unwerth seiner Aufgabe belehren lassen; für ihn hat die Tradition keine Regeln bereit, und die Frage, wie er sich mit dem Stile zurechtfinden soll, bringt ihn in Verlegenheiten. Er darf doch nicht religiöse Hoheit und kirchlichen Ernst auf die Gegenstände des weltlichen Lebens

übertragen, und betont er wieder das Leidenschaftliche zu stark, verliert er sich in sinnliche Schilderungen, dann muß er den Vorwurf einer Herabwürdigung der Geschichte fürchten. Selbst in reinen Äußerlichkeiten, in der Costümfrage z. B., ist der Vortheil ausschließlich auf der Seite der religiösen Kunst; sie findet Alles wohlgeordnet und dem künstlerischen Zwecke angepaßt, während die eigentliche Historienmalerei auch hier aus der Sorge, auf Nebenwege zu gerathen, nicht herauskommt. Schnorr's productives Talent steht unbedingt höher als die schöpferische Begabung von H. Heß, und dennoch behaupten des Letztern Werke ebenso unbedingt den Vorrang. Am wenigsten ansprechend erscheinen Schnorr's Darstellungen aus der deutschen Kaisergeschichte im Saalbau. Die Ausführung ist in der Weise der römischen Fresken aus dem Beginn unsers Jahrhunderts gehalten, eine gleichmäßige Lichtmasse über den ganzen Raum ausgegossen, die Wirkung durch Farbengegensätze vernachlässigt; in der Composition wird das Schwanken des Meisters zwischen stilistischer Gemessenheit und naturalistisch-lebendiger Ungebundenheit bemerkbar. Auch gegen die Wahl einzelner Stoffe wäre Vieles einzuwenden. Die Entscheidung der Synode zu Frankfurt, daß der Bilderschmuck in den Kirchen erlaubt sei, zu malen, dürfte kaum schwieriger fallen, als das Wachsen der Bäume durch die Musik darzustellen. Schnorr's älteres Werk: die Nibelungensäle, stehen dem eben genannten Bilderkreise in jeder Beziehung voran. Jugendlich frisch und kräftig, noch unter dem lebendigen Eindrucke der alten italienischen Meisterwerke, in deren Umgebung er viele Jahre zugebracht, ging Schnorr 1827 an die ihm gestellte Aufgabe, in deren Wesen an und für sich schon ein tiefpoetisches, der künstlerischen Gestaltung zugängliches Element liegt. In fünf Sälen ziehen die Hauptmonumente des alten Heldengesangs an unserm Auge vorüber. Es werden uns in dem Eingangssaale die Helden des Gedichts vorgeführt, deren Charakteristik, der Ausdruck des Reckenhaften, dem Meister

vollkommen gelungen ist. Mit der Hochzeit Siegfried's und Chriemhieldens und der Mittheilung des Gürtelgeheimnisses an Letztere machen uns die Gemälde des zweiten, mit dem Verrath und Siegfried's Tode der dritte Saal bekannt. Der vierte Saal schildert die Rache, Hagen's Überwindung durch Dietrich, Chriemhieldens Untergang durch Hildebrand. Im fünften und letzten kommt der Nibelungen Klage zur Darstellung. Mit Ausnahme des Bilderkreises in diesem Saale, der mit dem dichterischen Kern der Sage nichts zu thun hat, geht eine klare Gedankengliederung, ein festes Maß und innere Ordnung durch den reichen Cyklus: der tragische Grundton des Gedichts ist auch für das Auge festgehalten, die technische Durchführung besser, als sie sonst bei neuern Fresken zu sein pflegt, wenn auch jene Gewandtheit und sichere Beherrschung des Farbenmaterials hier nicht angetroffen wird, durch welche sich Gegenbaur's Fresken im stuttgarter Schlosse vor allen übrigen deutschen Werken auszeichnen. Die Arbeit selbst wurde durch Schnorr's Betheiligung an der Decoration des Saalbaus und dann durch des Meisters Übersiedelung nach Dresden mehre Jahrzehnde aufgehalten. Erst in den letzten Jahren vollendete Schnorr alle Entwürfe.

Die Wandgemälde von H. Heß in der Allerheiligenkirche und in der Basilika, dort Gestalten und Scenen des Alten und Neuen Testaments, hier hauptsächlich das Leben des deutschen Apostels darstellend, dürfen nicht aus dem Zusammenhange gerissen und vereinzelt betrachtet werden. Ihr Zweck konnte nicht auf die Erregung schlagender sinnlicher Wirkungen gerichtet sein, ebenso wenig als sie die Aufmerksamkeit ausschließlich auf sich lenken und von der baulichen Bestimmung des Werks abziehen sollen. Es gilt, durch ihre Anschauung die Andacht höherzustimmen und durch den Ausdruck würdevoller Ruhe, durch das Vorhalten der kirchlichen Ideale die religiöse Empfindung zu beleben. Dieser Zweck ist namentlich in der Allerheiligenkirche vollkommen

erreicht; dabei erscheint aber, im Unterschiede zu dem Vorgange des Overbeck'schen Kreises, der Künstler unbefangener, die Formengebung von aller Scheu vor der Natur befreit, die Auffassung ungekünstelt, einfach und lebendig. Diese Vorzüge haften nicht zufällig nur an den beiden genannten Werken, sie scheinen der religiösen Schule in München als bewußtes Eigenthum anzugehören, da sich dieselben in den jüngern Kreisen fortpflanzten und weiterentwickelten. Wir beziehen uns auf den Gemäldeschmuck des Doms zu Speier von Schraudolph's Hand, welcher für das richtige Maß der Malerei zu ihrer architektonischen Umgebung mustergültig genannt werden darf.

Neben der monumentalen Kunst, deren wichtigste Zeugnisse wir im Vorhergehenden angeführt, trat die Tafelmalerei in Münchens Glanzzeit in den Hintergrund: die besten Kräfte wandten sich der Frescomalerei zu, die religiös-geschichtlichen Werke fesselten vorzugsweise die öffentliche Aufmerksamkeit. Was das ältere München an bessern Ölmalern, Landschaftsmalern u. s. w. zählte, werden wir bei der Besprechung des jüngern münchener Künstlerkreises nachtragen. Einen Meister dürfen wir aber schon hier nicht übergehen, der zwar in einer andern Sphäre wirkte, als die früher genannten Männer, aber dennoch in die erste Reihe mitgestellt werden muß, wenn es sich um die Angabe der Helden der münchener Kunst handelt. Wir meinen den frühverstorbenen Landschaftsmaler Karl Rottmann. Es ruht in Rottmann derselbe höhere Ernst, der die Begründer der münchener Kunst auszeichnet. Trotz seiner Virtuosität in der Erfassung von Lichteffecten ist er kein gewöhnlicher Techniker: seine Bilder erregen uns nicht minder tief und entzünden im Beschauer einen nicht minder reichen Gedankenstrom, als wenn er sich vor Cornelius' Schöpfungen befindet. Die 23 mit Wachsfarben auf Mauergrund gemalten griechischen Landschaften in der Neuen Pinakothek bilden sein Hauptwerk. Die Wahl der landschaftlichen Motive wurde bekanntlich

nicht dem Künstler überlassen, die historische Bedeutsamkeit bestimmter Localitäten lenkte die Entscheidung. So gelangte denn manche Stätte zu der Auszeichnung, durch die Landschaftskunst verherrlicht zu werden, der es an den meisten Bedingungen dazu mangelt. Rottmann half sich als ein geistreicher Künstler. Wo der Boden und die Erde keine anziehenden Motive liehen, verpflanzte er die Schönheit in die Luft und schildert uns Sonnenaufgang, die untergehende Sonne, Gewitterschauer, das Spiel der Lüfte und der Wolken mit blendender Wahrheit. Diese Wahrheit wird noch durch die Vorrichtung zum Beschauen der Bilder, sodaß der Beschauer im Dunkeln steht und das volle Oberlicht nur auf die Bilder fällt, gehoben. Aus mehrfachen Gründen muß man dieses Sichvordrängen der malerischen Effecte und frappanten Lichterscheinungen verwerfen. Sie bringen eine Unruhe in die Bilder, die mit dem großartigen Stile Rottmann's nicht übereinstimmt, und scheinen nicht immer mit der Empfindung, welche der Linienzug und die Bodenformen der Landschaft anregen, zusammenzugehen. Zuweilen jedoch wirkte die gewählte Beleuchtung und die geschilderten Lufterscheinungen in ergreifender Weise dazu mit, den historischen Charakter der Landschaft schärfer zu bestimmen, so z. B. das furchtbare Gewitter, welches über das Schlachtfeld von Marathon zieht, oder der Morgenstrahl, welcher die Geburtsstätte des Sonnengottes begrüßt. In Rottmann vereinigen sich der feinste Naturstnn (Paros, Sikyon) mit einem merkwürdigen Ahnungsvermögen, aus landschaftlichen Formen historische Culturzustände zu deuten, und diese Eigenschaften stempeln ihn nicht allein zu einem der eigenthümlichsten, sondern auch zu einem der größten Künstler der Gegenwart. Und wenn auch München keinen andern Künstler gebildet und mit einem reichen Wirkungskreise beschenkt hätte als Rottmann, müßten wir es als einen Hauptsitz deutscher Kunst preisen. Wir werden aber durch die Vergleichung mit Dem, was die ältere düsseldorfer Schule geleistet hat

und Berlin anstrebt, noch viel mehr Ursache finden, von München nicht zu klein zu denken. Schon daß es uns über die Möglichkeit einer monumentalen Kunst belehrt und die Kraft so zahlreicher Künstler geübt und genährt hat, ist dankenswerth. Der Umschwung, der sich in der neuern Privatarchitektur offenbart, die Beachtung, die deutsche Fürsten der Kunst widmen, der Ernst, mit dem unsere Maler an ihre Aufgaben zu schreiten gelernt haben, muß großentheils München gutgeschrieben werden.

Die düsseldorfer Schule.

Wie gelangte Düsseldorf zu einer Kunstschule? Diese Frage wird künftigen Culturhistorikern manche Sorge bereiten. Düsseldorf zählt zu den jüngsten, aber auch langweiligsten Rheinstädten. Seine landschaftliche Umgebung darf sich nicht der Schönheiten eines Hügel- und Waldlandes rühmen, besitzt aber auch nicht die malerischen Reize der wasserreichen, farbenduftigen Niederlande; seine Vergangenheit bietet der Phantasie keine Anregungen dar, seine Gegenwart, das Leben einer wohlhabenden Provinzialstadt, läßt das künstlerische Auge unbefriedigt. Auch wenn man die alten Schauplätze künstlerischer Thätigkeit außer Acht läßt, auch wenn man nur München und Berlin zur Vergleichung heranzieht, bleibt Düsseldorfs Berechtigung, als Mittelpunkt künstlerischen Wirkens zu gelten, zweifelhaft. Jene beiden Städte sind Residenzen, durch ein reiches und mannichfaches Leben ausgezeichnet, Träger einer ganz bestimmten Bildung und auch politisch von hervorragender Wichtigkeit. Sieht man sich dagegen bei Düsseldorf nach ähnlichen Bedingungen zur Begründung eines stetigen Kunstlebens um, trotz des eifrigsten Suchens findet man sie nicht: man muß dem bloßen Zufalle es zuschreiben, daß Düsseldorf neben München als der Hauptsitz moderner deutscher Kunst auftreten konnte. Im vorigen Jahrhundert, wo jeder

Hof nach dem Ruhme der Liberalität strebte und gern den Mäcen spielte, wurde, wie so viele andere Akademien, auch die düsseldorfer (1767) gestiftet. Sie erzeugte nicht bessere, aber auch nicht schlechtere Künstler, als damals überhaupt in Deutschland gebildet wurden, fand sich durch die Gunst des kurfürstlichen Hofes geschützt, und besaß in der namentlich an Rubensbildern reichen Galerie eine beneidenswerthe praktische Schule. Bald genug verschlimmerten sich die Zustände. Düsseldorf verlor den Hof wie die Galerie und sah als Hauptstadt des Herzogthums Berg dem nationalen Verbande sich in trauriger Weise entfremdet. Die Akademie vollends rettete während der französischen Herrschaft nur ganz geringe Reste des Scheinlebens. Erst im Jahre 1819 wurde dieselbe durch die preußische Regierung wieder gekräftigt, indem man zuerst Cornelius, dann nach dessen Abgange Wilhelm Schadow aus Berlin zur Leitung der Kunstschule berief, diese reorganisirte und zunächst mit zugewanderten ältern Zöglingen Schadow's bevölkerte. Es bildete sich allmälig eine stattliche Colonie heran, heiter und arbeitslustig in ihrem innern Leben, aber ohne weitern Zusammenhang mit ihrer Umgebung, für sich abgeschlossen und mit dem äußern Schauplatze ihres Wirkens nur durch allgemeine sociale Beziehungen verknüpft. Der künstliche Ursprung der düsseldorfer Schule wird am auffälligsten durch den gänzlichen Mangel an architektonischer und plastischer Thätigkeit bezeichnet. Die natürliche Grundlage organischer Kunstbildung, der Vortritt der Architektur, das wesentliche Correctivmittel malerischer Verflachung, der Wettstreit mit Bildnern fehlt hier vollständig: Düsseldorf ist eine bloße Malerschule und schon dadurch zum Verfolgen einer einseitigen Kunstrichtung verurtheilt. Ebenso gehen oder gingen ihr wenigstens, denn auch in Düsseldorf hat sich im letzten Jahrzehnd Vieles verändert, die nähern Beziehungen zum Leben ab. Der alte düsseldorfer Künstler sah und hörte nur wieder Künstler und bewegte sich sein ganzes Leben

hindurch in dieser isolirten Atmosphäre. Hören wir, was der wärmste Freund dieser Künstler, Wolfgang Müller, in seiner Schrift „Düsseldorfer Künstler u. s. w." (Leipzig 1854) darüber sagt: „Es war von vornherein Sitte, daß alle Künstler im Akademiegebäude arbeiteten, keiner dachte daran, selbst dann, wenn er in technischer Beziehung nichts mehr zu lernen hatte, sein eigener Herr und Meister zu werden. Diese Künstlerwirthschaft hatte etwas äußerst Gemüthliches. Einer hockte neben dem Andern im Atelier, selbst die Erholung zwischen der Arbeit war höchstens dem Besuche in einer andern Werkstätte gewidmet. Unter diesen Umständen kann es nicht auffallen, wenn die Ideen gewissermaßen ansteckend wirkten. Daher schreiben sich alle jene Gretchen, Genoveven, jene Aschenbrödel, jene Goldschmiedstöchterlein, jene Rothkäppchen und wie all das romantisch zugestutzte Wesen heißen mag. Ja die Farben auf den Paletten entwickelten eine Art von Contagium. Welche Freude herrschte in Jerusalem, wenn der Eine oder der Andere eine neue Wirkung von neuen Coloristenkünsten fand! So etwas ging gleich durch alle Regionen. Der Historienmaler wie der Landschafter benutzte die gemachte Erfindung. Und so ist denn nicht allein im Stoffe, sondern auch in der Farbengebung jene seltsam kindliche und doch so anmuthige Uebereinstimmung zur Erscheinung gekommen, welche in jenen Tagen dem deutschen Publicum vortrefflich zusagte." Die Folgen dieser geistigen Absperrung und solch lebensscheuen Treibens reichten aber weiter. Erst wenn man diese Folgen kennen gelernt hat, begreift man, woher jene Mängel stammen, welche Immermann in einer bekannten Stelle der düsseldorfer Schule vorwirft. Wir führen diese Stelle, obschon sie bekannt ist, an, weil sie noch immer das richtigste Urtheil über die ältern düsseldorfer Künstler bildet. „Bei ihnen", schreibt Immermann, „vermißt man die geniale Sicherheit, das à plomb der alten Meister, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten. Es sind Ver-

suche, aber schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur für sich und sein Personellstes ausdrückend, und der Scheu, Fehler zu begehen. Diese Furcht vor gemalten dummen Streichen war immer ein charakteristischer Zug der Schule. Ihr Wahrzeichen ist es, daß das Weiche, Ferne, Musikalische, Contemplative, Subjective vor dem Starken, Nahen, Plastischen, Handelnden vorwalten. Es sieht aus dieser Zeit wiederum ein Zopf heraus, nur ein vornehmerer und poetischer zusammengeflochten als die alten puderigen." Nur darin irrt Immermann, wenn er die Schuld an dieser Halbheit und Mattheit theilweise auf den Leiter der Schule wirft. Schadow's Meisterclasse war zwar ein arger Fehlgriff, die Permanenzerklärung der Unselbständigkeit; aber er that mit dieser Einrichtung weiter nichts, als daß er die unabweisbaren allgemeinen Misverhältnisse regelte und in ein System brachte. Die Vereinsamung der düsseldorfer Schule mußte sie nothwendig um Kraft und Mark bringen, das Einspinnen in engbegrenzte Kreise auch die Phantasie zur Einförmigkeit verleiten und persönlich oder unter den Schulgenossen zufällig beliebten Anschauungen eine unberechtigte Wichtigkeit verleihen. Daran konnte kein Einzelner helfen; wie ja denn auch aus der Abkehr der düsseldorfer Künstler vom frischen, gesunden Leben ihrem individuellen Charakter kein Vorwurf bereitet werden soll. Wenn es einen Umstand gab, sie in ihrer Einseitigkeit zu bestärken, so war es die Art und Weise, wie das gebildete Deutschland von der Kunst dachte, und welche Mittel es ergriff, den Aufschwung der bildenden Künste, soweit dieselben sich nicht der liberalen fürstlichen Gunst erfreuten, herbeizuführen. Wir meinen die für die deutschen Kunstzustände überaus charakteristischen Kunstvereine mit ihren periodisch wiederkehrenden Ausstellungen und Verloosungen, die seit 1828 (wenigstens hat der in diesem Jahre von Lucanus u. A. gegründete halberstädter Kunstverein zuerst die später allgemein angenommene

Organisation erhalten) bestehen und im Laufe der Zeit eine unerwartete Ausdehnung gewonnen haben.

Dem Institute der Kunstvereine wird in der Regel nicht viel Gutes nachgeredet. Und der Tadel trifft sie nicht mit Unrecht. Wenn man glaubt, der Kunstsinn des Volks werde dadurch gehoben, daß es nach elfmonatlichem Fasten nur einige Stunden lang — und mehr als einige Stunden verwendet nicht das größere Publicum auf den Besuch der Ausstellungen — viele Hunderte der verschiedenartigsten Bilder, ungeordnet und bunt durcheinanderhängend, mit neugierigem Auge betrachtet, so geht man ebenso sehr irre, als wenn man es für gleichgültig erachtet, ob der Künstler für einen bestimmten Raum mit dem klaren Bewußtsein, wozu sein Werk dienen soll und was sein Schicksal wird, ein Bild schafft, oder ob er in das Blaue hinein für Lotterien arbeitet. Aber wir können die Kunstvereine nicht entbehren, den Künstlern Deutschlands die materielle Theilnahme, welche ihnen durch Vermittelung der Kunstvereine zutheil wird, nicht entziehen. Die Summe, welche der Kunst und zwar ganz vornehmlich der Malerei und den vervielfältigenden Künsten durch die deutschen Kunstvereine jährlich zufließt, darf für die letzten Jahre nicht unter 200,000 Thaler angeschlagen werden, und beträgt seit der 27jährigen Wirksamkeit derselben weit über 2 Millionen.*) Welcher andere Weg läßt sich vorschlagen, der einen gleichen Erfolg sicherte? Wir wollen demnach das gewöhnliche Klagelied nicht noch einmal durchsingen, umso-

*) Das „Bremer Handelsblatt" veröffentlichte vor einiger Zeit eine freilich nicht vollständige statistische Uebersicht, nach welcher von 33 deutschen Kunstvereinen (25,083 Actien repräsentirend) im Jahre 1852 die Summe von 161,672 Thalern (die Ankäufe von Privaten auf den Ausstellungen im Werthe von 47,368 Thalern einbegriffen) für den Ankauf von Kunstwerken verausgabt wurde. Der bremer Kunstverein hat vom Jahre 1843—54 der Kunst eine Summe von 72,881 Thalern zugewendet.

mehr, als in der jüngſten Zeit durch die größere Berückſichtigung der monumentalen Kunſt, durch die begonnene Gründung ſtändiger Bilderſammlungen aus den blos zu dieſem Zwecke angekauften Werken die ſchwerſten Anklagepunkte gegen die Kunſtvereine fallen.

Der Beginn der Blüte der ältern düſſeldorfer Schule fällt mit den Anfängen des Kunſtvereinsweſens zuſammen, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft zwiſchen beiden annehmen, wie ja auch thatſächlich die düſſeldorfer Künſtler die Hauptſtütze der Kunſtvereine wurden. Das Anlehnen an lyriſche Dichter, das Charakteriſiren durch allgemeine Gegenſätze: Blondine und Brünette, üppige Fülle und ſchmächtige Zartheit, braunkräftige Männer, roſig gefärbte Jünglinge, das Schildern von Gattungsmenſchen: Hirte und Hirtin, das Todhetzen mit Beifall aufgenommener Motive: die Hebräerelegien, die romantiſchen Liebhabereien, ſie hätten ſich ſchwerlich ſolange in Kraft erhalten, wenn ihnen nicht die Anſprüche des Kunſtvereinspublicums unterſtützend entgegengekommen wären. Dieſes hatte keine rechte und klare Stellung zur Kunſt und war froh, in dem allgemein poetiſchen Inhalte der düſſeldorfer Gemälde, in den Vorausſetzungen an die Bildung, welche die letztern machten, eine Handhabe des Verſtändniſſes zu finden; ja es konnte nur für ſolche Werke ſich enthuſiasmiren, welche weder in ihren Motiven noch in ihren Formen mehr als mäßige Empfindungen anregen, welche ohne Schaden auch in fremdartiger Umgebung geſchaut werden können.

Verhältnißmäßig am wenigſten hatte die religiöſe Kunſt, ſoweit ſie in Düſſeldorf Pflege fand, von den angedeuteten Uebelſtänden zu leiden: ſie hatte ihre geſetzmäßige Bahn vorgezeichnet und konnte nicht füglich die Tradition verlaſſen. Nur in dem zuweilen angeſchlagenen ſüßlichen Tone, in der matten Farbenſtimmung offenbart dieſelbe ihren düſſeldorfer Urſprung. An der Spitze der religiöſen Kunſt

steht der bewährte Leiter der Akademie, Wilhelm Schadow. Außer einigen wenigen, aber meisterhaft ausgeführten Porträts und dem Mignonbilde, womit Schadow den Reigen der gemalten Illustrationen zu deutschen Gedichten eröffnete, gehören alle wichtigern Werke der religiösen Richtung an. Schadow's jüngste Schöpfungen übergehen wir bei seiner Beurtheilung: sie besitzen nicht den einfachen naiven Charakter, der an religiösen Darstellungen am schwersten vermißt wird, und verherrlichen weniger die Helden des Glaubens als den Scharfsinn, die Befähigung zu symbolischen Gedankencombinationen des Künstlers. Selbst die Parabeln vom verlorenen Sohne und von den klugen und thörichten Jungfrauen tragen zu viel von Reflexion an sich und lassen zwischen dem unmittelbaren sachlichen Vorgange und der eigentlich gemeinten Bedeutung desselben eine unausfüllbare Lücke. Die Idylle im erstgenannten Bilde: Das wiedergefundene Schaf, würde wirkungsvoller erscheinen ohne die doch nicht klar an die Oberfläche tretenden Anspielungen von Gott Vater und Sohn; und vollends der Empfang des Bräutigams durch die klugen Jungfrauen, während die thörichten vergebens schmachten, wird durch die an sich ganz richtige Charakteristik der Letztern als üppige, weltlichgesinnte Mädchen in seiner ernsten, gehobenen Wirkung arg gefährdet. Dagegen gehören Schadow's ältere Werke: Die vier Evangelisten in der Werderschen Kirche zu Berlin, Christus am Oelberge in der Marktkirche zu Hannover, Christus mit den Evangelisten in Schulpforte, die Mater dolorosa am Kreuzstamme in Dülmen (Westfalen) u. s. w., klar gedacht, tief empfunden und mit einem seltenen Sinn für Farbenharmonie durchgeführt, zu den gelungensten religiösen Kunstschöpfungen der Gegenwart. In Schadow's ältestem und in mannichfacher Hinsicht, was z. B. die vielseitige Bildung, die persönliche Liebenswürdigkeit, die ausnehmende Lehrbefähigung anbelangt, geistesverwandtem Schüler J. Hübner fand die

religiöse Kunst keine weitere Entwickelung. Dagegen gewann die religiöse Richtung an Ernst Deger und dessen Freunden tüchtige Vertreter. Deger's Madonnen, in der Auffassung vielleicht nicht immer naiv, im Ausdrucke nicht einfach und ungekünstelt genug, sind die einzigen in der Gegenwart, welchen sich die Liebe und das Verständniß des Volks zugewendet hat. Die von ihm und seinen Freunden ausgeführten Fresken in der Apollinariskirche müssen als das Hauptwerk der monumentalen Kunst, welches die düsseldorfer Schule geschaffen, genannt werden. Einzelne Motive in dem Bilde der Kreuzigung, die würdig und ernst gehaltenen Gestalten in der Apsis, die Darstellung der Verkündigung, dürfen sich den besten Werken der modernen Kunst anreihen; die malerische Ausführung überragt sowol die ältern wie die jüngern münchener Fresken. Während jene matt und bleich, diese wieder schwer und dumpf in der Farbe erscheinen, erfreuen die Wandgemälde auf dem Apollinarisberge durch den Glanz und die Tiefe des Colorits, ohne das Maß der Frescomalerei zu überschreiten und mit der Ölmalerei thöricht wetteifern zu wollen. Aber sie leiden an dem größten Übel, an welchem die monumentale und ganz besonders die monumental-religiöse Malerei leiden kann: sie unterordnen sich nicht der Architektur; sie scheinen von der Anmaßung getragen zu werden, der Wandschmuck sei die Hauptsache und die Architektur nur das Gerüste des Malers, und ermüden wegen der mangelnden Übersichtlichkeit rasch das Auge des Beschauers. Die Disciplin, welche die münchener Frescomaler auszeichnet, ist in Düsseldorf nicht zu finden. Man merkt, daß die rheinische Kunstschule als eine bloße Malerschule sich entwickelt hat, welcher der Sinn für die Wechselwirkung der bildenden Künste nicht aufgegangen ist, und die Vortheile, welche der Bund aller Künste untereinander gewährt, unbekannt bleiben. Trotz dieses düsseldorfer Stempels gilt jedoch Deger und seine Freunde in den Augen des größern Publicums nicht als

echter Vertreter der Schule: namentlich in der frühern Periode trat die religiöse Richtung gegen die glänzende Wirksamkeit dreier Männer: Bendemann, Sohn und Hildebrandt, vollkommen zurück. Diese Männer waren es, welche den Ruhm Düsseldorfs durch Deutschland verbreiteten, deren Blütezeit auch die Blüte der Schule überhaupt bildet.

Von dem Enthusiasmus, mit welchem Bendemann's Elegien, Sohn's reizende weibliche Gestalten, Hildebrandt's Kinder und männliche Porträts begrüßt wurden, hat das jüngere Geschlecht kaum noch eine Ahnung. Unsere habituelle Verdrossenheit, der Unglaube an uns und unsere Kraft, vielleicht auch das Gefühl wiederholter früherer Täuschungen vergällen uns gegenwärtig den Genuß auch der vollendetsten Werke. Können wir keinen Fehler an ihnen selbst aufspüren, so grübeln wir wenigstens, wohin ihre Nacheiferung führen, welche schlimmen Folgen es haben könnte, wenn sie, als Musterbilder aufgestellt, die allgemeine Richtung der Kunst bestimmten. Sehen wir irgendwo endlich einmal eine wahre Farbenpoesie, stehen wir vor einem Bilde, dessen technische Durchführung uns entzückt, gleich beschleicht uns die Sorge, es könne das bloße Handwerk über das Künstlerische die Oberhand gewinnen; wagt einmal ein Künstler, die Gestalt eines Todten in sein Gemälde einzuführen, sofort schwebt uns das Gespenst eines „Cadavercultus" in der Kunst vor den Augen, und wir glauben, alle Künstler werden nur im Theater Porte St.-Martin ihre Motive und Anregungen holen. In den dreißiger Jahren kam den Künstlern eine günstigere Stimmung entgegen. Die Begeisterung setzte sich weite Grenzen und schoß lieber über das Ziel hinaus, als daß sie es an der völligen Anerkennung hätte fehlen lassen: wir hatten damals für alle Vorzüge das Auge doppelt weit offen, schlossen es dagegen gutmüthig vor jedem Mangel. Wenn wir nun auch in Bendemann, der in so mancher Beziehung an

Felix Mendelssohn erinnert, nicht Michel Angelo's Größe wiederfinden, und Sohn's Carnation uns nicht mehr Tizian'schen Farbenschmelz in das Gedächtniß zurückruft: so bleibt uns dennoch der Enthusiasmus, der ihre Leistungen aufnahm, keineswegs unerklärlich. Sie sprachen eine allgemein verständliche Sprache, appellirten unmittelbar an die Empfindung, und, was das Wichtigste war, sie verschmähten nicht, auch auf das Auge zu wirken und der äußern Erscheinung ihr volles Recht angedeihen zu lassen. Wir sind in dieser Hinsicht seit der genauern Kenntniß der belgischen und französischen Malerei arg verwöhnt und durch die Anschauung zahlreicher technisch vollendeter Werke gleichgültig geworden; aber damals war es in Frankreich und Belgien mit dem Colorit gleichfalls schlecht bestellt, und vollends in Deutschland war Anmuth und Schönheit der äußern Erscheinung, eine sinnliche Wirkung von den meisten Werken der Malerei ausgeschlossen. War es ein Wunder, wenn sich alle Welt zu den düsseldorfer Bildern drängte und den höchsten Preis ihnen dafür zollte, daß sie auch der Armen im Geiste gedachten und offen zu Jedem sprachen, der ein offenes Auge und ein empfängliches Herz besaß? Es war ein überaus glücklicher Griff, als der 21jährige Bendemann auf die Bibel zurückging und aus dieser Fundgrube der Poesie das Motiv zu seinen Trauernden Juden (1832 gemalt, im kölnischen Museum aufgestellt) schöpfte, ein Werk, das ihm sofort einen Platz unter den besten deutschen Meistern verschaffte. Die Vertrautheit des Volks mit dem Motive, die klare und einfache Idee, die in demselben ausgesprochen ist, die kräftige Empfindung, die es anregt, die symbolische Beziehung, die darin liegt und doch die frische Unmittelbarkeit der Darstellung nicht ausschließt, waren seltene Vorzüge des Bildes. Und da sich dazu noch eine würdige Auffassung, ein wenn nicht tiefes, doch ansprechendes Colorit gesellte, und der beabsichtigte Ausdruck vollkommen in die äußere Erscheinung

überging, so mußte das Werk nothwendig die allgemeine Zuneigung aller Kunstfreunde sich erwerben. Dadurch wird auch das längere Beharren des Künstlers an der verkörperten Ideenwelt und angeregten Empfindungsweise erklärlich. Bendemann's Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem (im Besitze des Königs von Preußen) theilt die elegische Stimmung mit dem oben genannten Bilde, ist in der Composition noch reicher und mächtiger gehalten, verlangt aber eben deshalb einen kräftigern Schilderungston, deutlicher hervorgehobene Contraste. Der Ausdruck des dumpfen Schmerzes wiederholt sich in allen Gestalten bis zur Einförmigkeit. In einem andern Werke: Babel und Zion, herrscht wieder derselbe Grundton, nur daß die Darstellung in den Kreis des Symbolischen übertragen wird. Dagegen gehört das Bild: Die Ernte, zwar stofflich in das biblische Gebiet, die ästhetische Farbe jedoch ist hier wie bei der malerischen Umschreibung der bekannten Stelle des Hohenliedes: „Und ich bin dein und du bist mein, wir weiden unter den Rosen", der Idylle entlehnt. Im Jahre 1838 übersiedelte Bendemann mit seinem Freunde J. Hübner nach Dresden, wo ihn die Ausschmückung des königlichen Schlosses mit Frescobildern beschäftigt. Tritt man nicht mit übermäßigen Vorstellungen an das Werk, dessen Vollendung leider des Künstlers geschwächte Gesundheit verzögerte (Thron- und Ballsaal haben ihren Bilderschmuck bereits erhalten, dagegen harrt noch das Thurmzimmer desselben), so wird man besonders in der Anschauung des anspruchlos, aber sinnig gedachten Frieses einen großen Genuß finden.

Neben Bendemann galten Sohn und Hildebrandt als die Stützen der Schule. Ersterer besaß gleichsam das Monopol, Fleisch und Frauen zu malen, und wurde viele Jahre hindurch kaum anders als mit den Venetianern zusammengenannt. Daß er mit ihnen technisch nichts gemein hat, sieht man auf den ersten Blick heraus; aber auch die

freie Verherrlichung des Lebensgenusses, die tiefere poetische Auffassung des sinnenfreudigen Daseins suchen wir bei Sohn vergebens. Selbst die gelungensten Bilder, deren Motive der antiken Welt entlehnt sind: Der Raub des Hylas, Das Urtheil des Paris, lassen das gänzliche Hineinleben des Künstlers in seinen Gegenstand, die unbefangene, lautere Heiterkeit der Auffassung vermissen; noch trüber ist der Eindruck, den wir aus seinen Darstellungen nach Tasso, Shakspeare und Goethe empfangen. Es ist gut, daß wir aus diesen Dichtern die Absicht des Malers kennen lernen; aus den Bildern selbst, die nur das äußerlichste Gerüste der Handlung Jenen entlehnen, darum blos gedankenarme Zusammenstellungen von Frauengestalten zum Gegenstande haben, würde man schwerlich den wahren Vorgang verstehen. Und die stumpfe Phantasie ist nicht der einzige Mangel des Künstlers, auch sein Colorit, der Hauptruhm seiner Bilder, müßte tiefer, die Modellirung der Gestalten besser sein, um die technische Vollendung ansprechen zu können. Wir wissen, wie nahe es liegt, wenn ein Maler das Motiv der Darstellung dem Dichter entlehnt, im Gemälde im voraus alle Poesie des geschriebenen Werkes zu erblicken, und wundern uns daher nicht, daß Sohn's Mängel lange Zeit unbemerkt blieben. Da sein Farbenauftrag allerdings blendend, seine Zeichnung elegant ist, so konnten seine beiden Leonoren und Tasso im Garten, sein Rinaldo und Armida, Romeo und Julia, seine Lautenspielerin und Schwestern, immerhin als Modebilder sich behaupten; ja bei der unbestrittenen reichen Begabung des Meisters hätte seine Wirksamkeit einen großen Einfluß erringen, seine Auffassungsweise eine mächtige Entwickelung erfahren können, wäre es ihm vergönnt gewesen, seinen Sinn an einem reichen und glänzenden Leben zu nähren. Auch eine Tizian'sche Natur müßte in der düsseldorfer Abgeschlossenheit endlich ermatten.

Dieser schädliche Einfluß mangelnder äußerer Anregungen,

die Lähmung der künstlerischen Phantasie durch die Einsperrung in ein kleinliches, einförmiges Leben macht sich in noch höherm Grade bei Hildebrandt geltend. Seine Söhne Eduard's, streng nach den Worten Shakspeare's componirt (im Privatbesitze in Halberstadt), bildeten die Perle der ältern deutschen Ausstellungen. Über die Richtigkeit der Auffassung, ob es vom malerischen Standpunkte vortheilhafter war, der Beschreibung des Dichters zu folgen und die beiden Knaben im friedlichen Schlummer

sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabasterarmen,
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten

darzustellen, oder, wie Delaroche, bereits ihr ängstliches Erwachen über dem Geräusche der nahenden Mörder zu schildern, darüber läßt sich streiten. Das deutsche Bild regt durch den grellen Contrast der Situation eine tiefere Empfindung an; das französische hat den Vorzug kräftiger psychologischer Charakteristik und des dramatischen Effects. Eine Stimme aber herrschte und herrscht noch über die liebevolle Naturwahrheit der Darstellung. Sie verleugnet sich auch bei dem spätern Hauptwerke, nach einer Scene des Shakspeare'schen „Othello" entworfen, nicht. Der Meister versteht den Ausdruck auch feinerer Seelenzustände wiederzugeben, die Gruppen lebendig und anschaulich zu ordnen, den Vorgang klar zu schildern. Dennoch fehlt seinen Darstellungen das tiefere Leben, den Gestalten die sichere Selbstgewißheit, das rechte Mark, die wahre Kraft. Sie gestatten dem Beschauer nicht, sich in den Gegenstand vollständig einzuleben; wie sie auch den Eindruck machen, als hätte sie der Künstler nicht frisch und unmittelbar, sondern nach mannichfachen Mühen und zuletzt ermüdet geschaffen.

Neben diesen Hauptträgern der ältern düsseldorfer Richtung begegnen wir einer großen Zahl von Künstlern, die zwar einzeln betrachtet keine Bedeutung in Anspruch

nehmen, entweder die Mittelmäßigkeit nicht überragen oder in ihrer vielversprechenden Entwickelung gewaltsam gehemmt worden sind, die aber in ihrer Gesammtheit den herrschenden Ton in der düsseldorfer Schule trefflich versinnlichen. Ihnen gegenüber muß man die Foderungen nicht hochspannen, am wenigsten die ehemals gültige Regel, der Maler müsse vollkommen Herr des Handwerks sein, auf sie anwenden. In der Technik haben sie kaum die Stufe des Dilettantismus überschritten, leider aber auch hinsichtlich der geistigen Bildung nur eben den Durchschnittsgrad erreicht. Ihre Phantasie ist ziemlich gefügig, ihre Wirksamkeit über die meisten Gebiete der Malerei ausgedehnt, aber sie streifen eben nur an die Oberfläche der Dinge und verfallen gar leicht, weil sie die Ideen nicht tief verarbeiten, nicht aus sich heraus produciren, in eine triviale Nachahmung. Sie ergehen sich, wenn es nöthig ist, in religiösen Darstellungen, nur daß ihre Heiligengestalten viel von lauwarmen, gebildeten Menschen an sich haben, sie sympathisiren mit den Hohenstaufen in der Geschichte, schwärmen für die Loreleis, für die Kreuzfahrer, die Genoveven und Elfen, für alles Unbestimmte, Unklare und Lebensschwache, sie verstehen sich nicht ganz schlecht auf die Fresko, aber auch nicht ganz gut auf die Ölmalerei, ihre Werke begeistern nicht, aber stoßen auch nicht unbedingt ab, ihre Gedanken sind halb wach, ihre Formen halb lebendig, aber das Eine wie das Andere ganz langweilig. Namen zu nennen ist nicht nöthig, da gewiß jedem Kenner unserer Kunst aus der Gruppe der ältern düsseldorfer Künstler Einzelne gegenwärtig sind, auf welche die Schilderung mehr oder weniger zutrifft. Nur um Misverständnisse zu vermeiden, muß bemerkt werden, daß Köhler, wenn er auch nicht den Namen eines heroischen Malers verdient, und in seinen biblischen und orientalischen Frauengestalten die ursprüngliche Kraft vermissen läßt, doch manchen glücklichen Griff that, und daß der der Kunst allzu früh entrissene

Alf. Rethel zwar in der Frescotechnik durchaus nicht zu Hause war, das unbedingte Lob, welches den Wandgemälden im aachener Rathhause von den officiellen Apologeten der Schule gespendet wird, bei umfangener Betrachtung allerdings eine wesentliche Einschränkung erfährt, daß aber sein Todtentanz vom Jahre 1848 sowie seine Zeichnungen (Hannibal's Übergang über die Alpen) eine frische und originelle Phantasie bekunden.

Wir würden den Geist der ältern düsseldorfer Schule falsch zeichnen und ihr Verständniß unvollkommen machen, wollten wir nicht den Mann hier anführen, dessen spätere historische Bilder einen so argen Zwiespalt in den düsseldorfer Künstlerkreis warfen und eine entscheidende Krisis herbeiführten. Wir meinen den Schlesier Karl Friedrich Lessing. Im Angesicht seiner Hussitenbilder vergißt man leicht den stillen, in sich gekehrten Zug seiner Jugendphantasie, die träumerische, schmerzliebende Richtung in seiner frühern Zeit. Noch lebte es sich friedlich in der Heimat; wir hatten den Ernst der Geschichte zu schauen verlernt, und besaßen vom Volke und dessen wüsten Leidenschaften nur dunkle Begriffe. Eingeschlossen in unser Privatleben, trieben wir mit den persönlichen Empfindungen einen förmlichen Cultus. Das Leiden, das uns traf, der Harm, den unser Herz fühlte, das schien ein Weltereigniß und erhielt von uns eine Wichtigkeit beigelegt, als handelte es sich um das Wohl der ganzen Menschheit. Kein Ereigniß hatte ja stattgefunden, welches dieses anspruchvolle Ausdehnen des privaten Lebens gehemmt und uns die Unterordnung unter das Allgemeine, die rückhaltlose Theilnahme an den Geschicken des ganzen Volks gelehrt hätte: die matte Trauer, in die wir uns hüllten, die lyrische Stimmung, in die wir uns oft gewaltsam versetzten, übertrugen wir auch auf die Geschichte und die Natur. Statt die Großthaten der Vergangenheit zu verherrlichen, spannen wir die Überzeugung von der Vergänglichkeit alles Irdischen aus, statt mit

offenem Sinne die ſelbſtändige Schönheit der Natur zu athmen, überzogen wir ſie mit dem Schleier unſerer Melancholie und fanden in ihr nur den dumpfen Ausdruck unſerer trüben Stimmungen. So war der äſthetiſche Anſchauungskreis der Deutſchen beſchaffen, als die düſſeldorfer Schule ſich zu entfalten begann. Daß ſie ihren Tribut zahlte, darf nicht wundern, kann auch nicht füglich beklagt werden, da ja die Beziehung zur allgemeinen Bildung ihrer Thätigkeit weſentlich die hiſtoriſche Bedeutung gibt, und in jenem Anſchauungskreiſe auch viele poſitive, echt künſtleriſche Anregungen verborgen waren. Leſſing vor Allen hat es verſtanden, dieſe letztern aus ihr zu ſchöpfen und die Stimmung jener Tage künſtleriſch zu verewigen. Überblicken wir ſeine Wirkſamkeit als Landſchaftsmaler, die mindeſtens ebenſo hoch angeſchlagen werden muß als ſeine Leiſtungen auf dem Gebiete der hiſtoriſchen Malerei. Gleich ſein erſtes Bild (1828) zeigt einen wüſten Kirchhof unter einem gewitterſchweren dunkeln Himmel, aus dem nur ein einziger Sonnenſtrahl hervorbricht, um eine Leichenſtätte zu beleuchten. Eines der nächſtfolgenden iſt von der inhaltloſen Sehnſucht nach den Zeiten des Ritterthums eingegeben, und ſchildert das Schloß am Meere, auf ſeltſam und verworren geſtalteten Felſen emporragend. Ein anderes legt Zeugniß ab von der unhiſtoriſchen Stimmung jener Tage, und läßt am Meeresſtrande den König mit der Königin, die Krone auf dem Haupte, ſpazieren. Es folgen dann ſeine berühmten Staffagelandſchaften: der Kloſterhof im Schnee (1830) mit den Nonnen im Kreuzgange, die eine verſtorbene Schweſter zum Grabe geleiten; der Kloſterkirchhof, abermals im Schnee, wo ein alter Mönch eben ein friſches Grab gegraben; das Kloſter in Abendbeleuchtung mit dem krankenbeſuchenden Prieſter im Vordergrunde; der Kreuzritter, der im tiefen Waldesdunkel für ſich und das müde Roß Erholung gefunden; die öde Hochebene mit dem ausgebrannten Raubneſte; die berühmte Landſchaft mit der

Eiche, an der ein Muttergottesbild hängt. Ein Ritter und ein Edelfräulein ſind vom Roſſe abgeſtiegen, um vor demſelben ihre Andacht zu verrichten. Wir könnten die Zahl dieſer Beiſpiele leicht verdoppeln. Schon die angeführten genügen aber, Leſſing's Phantaſierichtung zu kennzeichnen. Es fehlt ihm nicht der friſche Naturſinn. Selten iſt der wilde zerriſſene Charakter der Eifellandſchaft, das culturreiche, freundliche Rheinthal, die grünen, waldreichen Abhänge des Harzes ſo fein und ſo wahr geſchildert worden als durch Leſſing. Dennoch genügt ihm nicht das ſelbſtändige Daſein der landſchaftlichen Natur; die Stimmung, die ſie ohnehin ſchon wachruft, muß er durch die Staffage noch einmal wiederholen. Der düſter melancholiſche Ausdruck des Kirchhofs wird noch ein zweites mal durch eine menſchliche Trauerhandlung geſchildert; zur Ruhe ladet uns nicht die tiefe Waldeinſamkeit für ſich ein — wir müſſen den Ritter dieſelbe genießend ſchauen u. ſ. w. Wen erinnert nicht dieſes Zugrundelegen landſchaftlicher Situationen zur Zeichnung menſchlicher Gemüthszuſtände, dieſes Symboliſiren menſchlicher Empfindung in der Natur an die lyriſche Poeſie jener Tage? Man hat ihren Einfluß ſelbſt dort vermuthet, wo Leſſing beſtimmt nur der eigenſten Empfindung einen Ausdruck lieh; aber bezeichnend bleibt es jedenfalls, und darin hängt Leſſing weſentlich mit der Schule zuſammen, daß man im Angeſicht ſeiner Bilder faſt unwillkürlich an gewiſſe Lieder dachte. Der Ton der Trauer und des Schmerzes, der in Leſſing's Landſchaften vorherrſcht, theilte ſich auch ſeinen Figurenbildern mit. Er beſchenkte uns mit einem trauernden Königspaare, einem trauernden Räuber, mit der verzweifelnden Leonore, mit einem büßenden Räuber — die äſthetiſchen Seiten eines geſetzloſen Lebens fanden damals unter den Künſtlern viele Verehrer — u. dergl. Auch daß ſeine erſten größern hiſtoriſchen Werke (im Schloſſe Heltorf) die Hohenſtaufenzeit verherrlichen, iſt für die damalige, jetzt nur noch unter den

jugendlichsten Geschichtsfreunden herrschende Geschichtsanschauung charakteristisch, die das Mitleid mit historischem Interesse verwechselt und Unglück für tragische Erhabenheit nimmt.

Viele der Lessing'schen Bilder werden am Leben bleiben, namentlich seine Landschaften, von den jüngern Düsseldorfern vielfach nachgebildet, solange es ein deutsches Gemüth gibt, gefallen und reizen. Aber gut war es dennoch, daß der humoristische Schrödter durch seine Trauernden Lohgerber dem weichen klagereichen Wesen der Schule ein Ende setzte, und das Vordrängen der nackten Subjectivität, die ohne allen Grund die Welt aufmerksam machte: Schauet, was ich leide, verspottete. Es war ferner gut, daß äußere Verhältnisse die künstliche Einheit der düsseldorfer Schule sprengten, den kränklichen Zug in der Phantasie heilten und eine lebendigere Mannichfaltigkeit der Anschauungen, eine größere Kraft und Fülle der Formen herbeiführten. Die größere politische Regsamkeit, welche in den beiden letzten Jahrzehnden das deutsche Volk auszeichnete, die Wandlungen in der Literatur und Poesie konnten nicht ohne Einfluß auf die bildenden Künste bleiben. Zunächst gewann die historische Malerei eine größere Bedeutsamkeit, nicht jene, die nur den Geist, wir möchten sagen, das Jenseits der Geschichte zeichnet und die ewigen allgemeinen Gesetze menschlicher Entwickelung schildert, sondern welche das Augenmerk auf die individuellen Zustände und die leidenschaftlichen Formen der Geschichte richtet, beziehungsreiche Einzelmomente hervorhebt und die Hülfe des stofflichen Interesses zur Erzielung einer größern Wirkung nicht verschmäht. Eine ähnliche Annäherung an das Sachliche und Allgemeingültige wird auch in der Genremalerei bemerkt. Es schwindet die leidige Regel, die ein gesunder Kunstsinn ohnehin nur als Ausnahme gelten lassen kann, von den Dichtern das Motiv und die Compositionen zu entlehnen; es tritt die Vorliebe für die Darstellung abstract ersonnener Situationen

zurück und dafür die Verkörperung realer Zustände, wirklicher und unmittelbar geschauter Sitten und Volksverhältnisse in den Vordergrund. Schon Schrödter in seinem rheinischen Wirthshausleben, Jakob Becker in zahlreichen sinnigen Bildern aus dem Landleben hatten dieser Richtung den Weg gebahnt; vorherrschend wurde sie in Düsseldorf erst seit die Schule die bekannte Krisis durchmachte und das Auge offener wurde für die naive Poesie, die auch das Leben der unmittelbaren Gegenwart noch hier und da durchströmt und auch andere Gegenstände der malerischen Verherrlichung werth fand als den idealisirten Schinderhannes und die aufgeputzten Landsknechte. Auch auf die Landschaftsmalerei dehnte sich allmälig die Herrschaft des Realismus aus. Lessing's Weise, in die Landschaft eine ganz bestimmte lyrische Stimmung zu legen und durch die Staffage mit speciellen Culturzuständen in Verbindung zu setzen, zählt zwar noch heutigentags Nachfolger; daneben hat der als Lehrer unvergleichliche Schirmer eine eigene, zuweilen an Poussin mahnende Richtung erfolgreich eingeschlagen, und in seinen componirten, durch Bau, Linienführung und harmonische Färbung ausgezeichneten Landschaften den sogenannten classischen Stil neu belebt. Aber die eigentliche Herrschaft bleibt dennoch bei jenen Malern, die mit keiner bewußten dichterischen Intention die Natur anschauen, sich gänzlich in die äußere Erscheinungsweise derselben vertiefen, diese aber auch mit überraschender Wahrheit und Vollendung wiedergeben. Behauptet bei Schirmer und seinen Freunden das Architektonische der Landschaft die Hauptrolle, so hier das Spiel des Lichts und die Luftphänomene.

Auf diese Umwälzungen im Schooße der Schule hatte vorzugsweise Lessing großen Einfluß. Nicht als ob die neuere Richtung der Düsseldorfer auf seine doch schließlich nur zufällige Persönlichkeit zurückgeführt werden müßte, sie wurde vielmehr durch allgemeingültige Ursachen, durch die

geänderte Zeitbildung bedingt. Aber Lessing brach zuerst die äußere Einheit der Schule, machte zuerst mit dem Realismus Ernst und wurde vielleicht gegen seinen Willen als der Namensträger der veränderten Kunstweise angesehen. Der Zwiespalt, der im Innern der Schule ausbrach, mag vom Künstlerstandpunkt beklagenswerth erscheinen. Es wich der Friede, es gingen die Reize des gemüthlichen Zusammenlebens verloren. Im Interesse der gesunden Weiterentwickelung der Schule jedoch muß man sich über die eingetretene und jetzt schon glücklich überwundene Krisis freuen.

Lessing's historische Bilder haben den Streit der Päpste mit den Kaisern, die Reformation zum Gegenstande, den Kampf zwischen Kirche und Staat, zwischen der freien persönlichen Überzeugung und der bindenden Tradition in der Vergangenheit zur leitenden Idee. An die Gefangennehmung des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V. reiht sich Ezzelin im Kerker, daran schließen sich die Hussitenbilder: die Hussitenpredigt (1836), Huß im Verhöre (1843) und Huß auf dem Scheiterhaufen (1849). Luther, die Bannbulle verbrennend (1853), vollendet den Cyklus. Die Hussitenbilder erregten bekanntlich auch von nichtkünstlerischem Standpunkte das größte Aufsehen. Confessionelle Anschauungen setzten sich mit ungewöhnlicher Bitterkeit, vergessend, daß Savanorala's Gestalt von Rafael in den päpstlichen Privatgemächern verewigt werden konnte, zu Gericht und bewirkten, daß man bald nur das Motiv und nicht die künstlerische Form desselben kritisirte und, woran der Meister gar nicht gedacht hatte, das polemische Element hervorhob. Auffallend genug wurde eine Waffe, die den Künstler am schärfsten getroffen hätte, von seinen Gegnern gar nicht aufgehoben. Sie ist künstlerischer Natur und darf daher von uns bemerkt werden. Gerade um das Heldenmäßige des böhmischen Reformators schärfer und glänzender hervorzuheben, mußten auch seine Feinde erhöht werden. Es ist richtig, der Anblick dieser weibischen, geilen, hämischen,

hoffährtigen Geſtalten, die Huß verhören, wirkt draſtiſch und regt eine kräftige Empfindung, in Bezug auf ſie Haß und Verachtung, in Bezug auf ihr Opfer Mitleid an. Aber das ſind Empfindungen grobſtofflicher Natur, die in einem hiſtoriſchen Bilde nur einen untergeordneten Platz finden ſollten. Auch der Kopf des Reformators erſcheint nicht tief genug ausgearbeitet, wie denn überhaupt Leſſing in der Geſtaltung ſeiner Haupthelden die mindeſt glückliche Hand beſitzt. So trefflich und vollendet in der Auffaſſung wie in der Technik die beiden Mönche auf dem Ezzelinbilde uns entgegentreten: der Tyrann von Padua ſelbſt iſt entſchieden mislungen, in ſeiner Charakteriſtik allzu ſehr an die Worte des Chroniſten: „Im Kerker ſaß er wie eine Nachteule", erinnernd. Dieſer ſtiere, ausdrucksloſe Kopf macht den Vorgang pſychologiſch unmöglich. In der Huſſitenpredigt iſt der fanatiſche Ausdruck des Predigers ſo chargirt, daß ſich begründete Zweifel an der Möglichkeit ſeiner Exiſtenz regen: er bildet einen unangenehmen Contraſt zu der feinen Individualiſirung der Zuhörer, in welchen der Eindruck des gehörten Wortes, je nach Alter, Stand und Charakter verſchieden aber ſtets treffend charakteriſirt wird. Daß in der Verhörsſcene der Held gleichfalls die Intention des Künſtlers nicht verwirklicht, wurde ſchon oben erwähnt. Daſſelbe muß von Huß auf dem Scheiterhaufen ausgeſagt werden, wo überhaupt die ſchöpferiſche Kraft Leſſing's ermattet ſcheint und manche Phraſe in die Schilderung ſich einmiſcht. Dagegen wird von ſeinem jüngſten hiſtoriſchen Gemälde, Luther zu Wittenberg darſtellend, behauptet, daß gerade die Hauptfigur, geiſtig überaus fein durchgebildet, die gelungenſte Partie des geſtaltenreichen Gemäldes darſtelle. Leider iſt dieſes Werk ſo raſch nach ſeiner Vollendung der Heimat entrückt worden, daß es in weitern Kreiſen beinahe völlig unbekannt blieb. Indeſſen unterſcheidet ſich daſſelbe in der Auffaſſung nicht weſentlich von Leſſing's ältern hiſtoriſchen Werken, ſodaß

man auch ohne die nähere Kenntniß dieses Bildes die Richtung des Meisters charakterisiren kann. Sie huldigt ohne Einschränkung realistischen Grundsätzen und hält die scharfe gediegene Individualisirung als Ziel fest. Man muß von dem unmittelbaren poetischen Gehalte der Geschichte innig überzeugt und mit allen Lebensformen vertraut sein, an das genaue Verständniß der äußern Erscheinungswelt muß sich eine begeisterte Liebe für dieselbe knüpfen, soll die realistische Auffassung die Vollendung nicht missen lassen. Lessing fehlen die eben angeführten Bedingungen keineswegs: wie ihn ein bewunderungswürdiger Naturſinn in seinem Wirken als Landschaftsmaler unterstützte, so wird auch seine historische Kunst von einem frischen Sinne für das Erfassen seelenhafter Zustände, von einem lebendigen Verständnisse geschichtlicher Größe getragen. Unmittelbar ergreifend wirken freilich Lessing's Gestalten nicht immer; wir können uns selten in ihre Anschauung vollständig versenken und gänzlich den Künstler, dem sie das Dasein verdanken, vergessen. Sie scheinen nicht für sich zu leben, rufen zuweilen die mühevolle Absicht des Meisters bei ihrer Erfindung in das Gedächtniß. Wir erklären uns diesen Mangel in Lessing's Darstellungsweise zunächst in der allen Deutschen innewohnenden Schwierigkeit, sich in die historische Erscheinungswelt hineinzudenken. Wir leben von dem Lärmen und Getümmel eines frischen öffentlichen Lebens viel zu entfernt, wir haben die Gestalt politischer Kämpfe, die Natur historischer Leidenschaften viel zu wenig aus eigener Erfahrung kennen gelernt — wir sprechen hier von dem Zeitraume vor der Februarrevolution —, als daß wir im Stande wären, das Auftreten historischer Personen frisch und unmittelbar zu schildern. Aus diesem Grunde ziehen auch unsere Künstler die philosophische Construction der Geschichte der realgeschichtlichen Darstellung vor oder borgen von den Dichtern die Charakteristik historischer Helden. Der andere Grund liegt in Lessing's persönlicher Entwickelung. Bekanntlich hat

derſelbe den gewöhnlichen Studiengang nicht eingeſchlagen, weder Italien beſucht, noch irgendeinen Meiſter der Vergangenheit zum beſtimmten Vorbilde auserkoren. Wir haben darüber mit dem Künſtler nicht zu rechten, im Gegentheile ſteigert dieſe Selbſtändigkeit die Achtung für Leſſing's künſtleriſche Kraft. Wir meinen aber in ſeinem Colorit die Spuren dieſer mühſeligen Autodidaktenbildung zu erkennen. Wir geben gern zu, daß Leſſing's Farbengebung die Vorzüge der Klarheit, Kraft und Energie beſitze; wir vermiſſen aber die unmittelbare Poeſie der Farbe, den Glanz, die Anziehungskraft und die ergreifende Lebenswahrheit, welche die vollendete Farbentechnik auch den äußerlichen Dingen zu verleihen im Stande iſt. Wie viel aber und wie weſentlich die geniale Handhabung des Colorits in realgeſchichtlichen Darſtellungen wirkt, davon haben wir uns durch die Anſchauung belgiſcher Geſchichtsbilder überzeugt. Gallait's Abdankung Karl's V. machte gleichzeitig mit Leſſing's Huß auf dem Concil die Rundreiſe durch Deutſchland. Die literariſchen Kämpfe, der Zwieſpalt in künſtleriſchen Kreiſen, der durch die belgiſchen Bilder hervorgerufen wurde, werden an ihrem Orte Erwähnung finden. Hier ſoll nur die Thatſache bemerkt werden, daß ſie, abgeſehen von einer zahlreichen Nachfolge, einen ganz allgemeinen Einfluß dadurch übten, indem ſie die realiſtiſche Kunſtrichtung in ihrem Ziele beſtärkten und die Gegner des Realismus durch das Vorhalten des vollen Gegenſatzes zur größern Abgeſchloſſenheit zwangen. Ehe wir aber die jüngern deutſchen Realiſten beſprechen, müſſen wir noch der eigenthümlichſten Erſcheinung in der modernen Kunſtwelt unſere Aufmerkſamkeit zuwenden, einem Manne, der, wenn die Einen Recht haben, die Würde des Idealismus ſchwer compromittirt hat, ohne die einfache Gediegenheit der realiſtiſchen Kunſtrichtung erreichen zu können, der dagegen nach der Meinung Anderer den Idealismus und Realismus auf einer höhern Stufe durch den Humor vereinigt und verſöhnt und neue Bahnen

den bildenden Künſten eröffnet. Wilhelm Kaulbach darf nicht mit dem gewöhnlichen Maßſtabe gemeſſen werden. Sein Stil hat mit dem hergebrachten Idealismus wenig gemein; wenn er auch in dem Aufbau ſeiner Bilder, in den ſymboliſchen Anklängen an denſelben erinnert und ſeine Abſtammung von der alten Idealiſtenſchule beweiſt, ſo individualiſirt er doch in der Compoſition wie in den einzelnen Geſtalten ungleich reicher, als es ſonſt unter den Vertretern des idealen Stils üblich iſt. Daß er nicht in naiver Weiſe von ſeinem Gegenſtande erfüllt iſt, über dieſem ſteht und frei mit demſelben waltet, darf bei einem modernen Künſtler nicht auffallen. Aber daß er nicht allein dem Humor, ſondern auch negativen Formen der Phantaſie einen ſo weiten Raum in ſeinen ſonſt ſtilgerecht durchgeführten Schöpfungen gönnt, bildet eine Erweiterung des bisher gekannten Wirkungskreiſes der monumentalen Kunſt, die ein abſchließendes Urtheil über Kaulbach's Bedeutung vielfach erſchwert. Fundamentalſätze der Äſthetik werden von Kaulbach um ihre Geltung gebracht; haben wir bisjetzt geirrt, oder irrt Kaulbach? Wir meinen, ſchon die nächſte Zeit wird für die gute alte äſthetiſche Tradition und gegen den Neuerer Kaulbach entſcheiden.

Der humoriſtiſche Idealismus.

Wilhelm Kaulbach gehört zu den älteſten Schülern des Meiſters Cornelius. Noch während der Anweſenheit des Letztern in Düſſeldorf betheiligte ſich Kaulbach an einzelnen größern Unternehmungen der jungen Schule; er folgte dem Meiſter nach München, übernahm die Ausſchmückung des Tanzſaals im Palaſte des Herzogs Maximilian (die Geſchichte des Amor und der Pſyche in 14 Frescobildern), malte unter den Arcaden die Bavaria, die vier bairiſchen Ströme, den Reichthum, die Weisheit, illuſtrirte im Königsbau Wieland, Klopſtock und Goethe, überragte aber in allen dieſen Werken keineswegs ſeine

Kunstgenossen. Eine größere Aufmerksamkeit erregte schon das Bild im Schlosse Rosenstein bei Stuttgart: Anakreon mit seiner Geliebten, und seine psychologisch wahren und erschütternden Zeichnungen des Narrenhauses und des Verbrechers aus verlorener Ehre. Auch seine Skizzen für einzelne münchener Kalender und Volksbücher bekundeten einen tiefen poetischen Sinn, eine überaus reiche und leicht bewegliche Phantasie. Erst der kühne Wurf der Hunnenschlacht (1837 für den Grafen Raczynski ausgeführt) jedoch verhalf ihm zum Siege und sicherte seinem Namen eine hervorragende Stelle unter den deutschen Künstlern. Einen bloßen Traum, eine Geisterschlacht zu schildern und dabei auf die Unterstützung der Farbe zu verzichten, wahrlich eine schwierigere Aufgabe hatte sich vielleicht noch nie ein Künstler gestellt. Trotzdem hatte sie Kaulbach meisterhaft gelöst: er hat das Visionäre der Erscheinung geistreich festgehalten, den Vorgang mit ergreifender Wahrheit geschildert und, ohne den dramatischen Charakter, die unmittelbare Lebendigkeit des Kampfes abzustumpfen, den tiefern weltgeschichtlichen Sinn des Ereignisses klar vor das Auge des Beschauers gestellt.

Jede einzelne Gestalt erscheint tief empfunden und lebenswahr, jede einzelne Gruppe von reinstem Formensinne durchweht und dabei kräftig bewegt, nothwendig zum Verständniß des Ganzen. Jeder der beiden Hauptkreise der Hunnen wie der Römer ist erschöpfend charakterisirt, in ihrer Schilderung die tiefere Bedeutung des Kampfes zwischen der alten und neuen Welt, zwischen edler, geordneter Bildung und unbändiger Naturroheit großartig versinnlicht. Über das Ganze dann weht ein ergreifender tragischer Zug. Es spricht sich ganz offen das Unabwendbare, Verhängnißvolle des Kampfes aus; wir vergessen unwillkürlich das Traumhafte des Vorgangs und schauen die strenge und erhabene Offenbarung des historischen Schicksals. Mit den Leichen der erschlagenen Krieger ist der Boden bedeckt, von dessen

Hintergrunde sich die Umrisse der Weltstadt dunkel abheben. Schon beginnt sich das Geisterleben zu regen. Den einen Schläfer weckt eine in ihrem Grimme noch nicht gesättigte Frau, Andere wehren den bleiernen Druck des Schlafes ab, beginnen sich zu ermannen und zum Bewußtsein zurückzukehren. Schon steigen die Scharen in die Lüfte empor, schwerfällig die untern, leicht und von der Kampfeswuth beflügelt die obern. Zwei Mittelpunkten strebt Alles entgegen: dort dem furchtbaren Attila, von seinem Heergefolge auf einem Schilde emporgehoben, hier dem gottvertrauenden, ruhig hohen Imperator. Und wenn auch der Künstler den Ausgang des Kampfes nicht unmittelbar beschreibt — während hier die römischen Krieger den Feind kräftig drängen, prallen sie dort vor dem Wuthstoße der Hunnen zurück —, so gibt doch das hoch aufgepflanzte Kreuzzeichen die Siegesgewißheit für die hohe geistige Gesittung und entläßt den Beschauer mit einem versöhnenden Eindrucke. Der Carton der Hunnenschlacht galt lange Zeit als Kaulbach's Hauptwerk. Seine Porträtbilder machten zwar den Anspruch vollendeter malerischer Schöpfungen, ließen aber das gänzliche Besiegen eines gewissen conventionellen Elements in dem Colorite vermissen. Auch das vielgerühmte Ölbild: Die Zerstörung von Jerusalem, für die münchener Neue Pinakothek gemalt, blieb nicht ohne Anfechtungen. Reiche symbolische Beziehungen durchwehen die Darstellung. Auf Wolken sitzend erscheinen in einer Glorie die vier Propheten: Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel, welche den Untergang des verworfenen Volks geweissagt hatten. Vor ihnen schweben als Vollzieher des göttlichen Strafgerichts die sieben Engel der Offenbarung mit flammenden Schwertern, im Hintergrund aber erscheinen die irdischen Vollstrecker der himmlischen Gerechtigkeit, die römischen Legionen, von Titus über die rauchenden Trümmer Jerusalems geführt und vom verlassenen Altare Besitz ergreifend. Mütter, die ihre ermordeten Säuglinge verzehren, Jungfrauen, die als Steges-

beute fortgeſchleppt werden, Verzweifelnde und Verſchmachtende bezeichnen die Erfüllung des Schickſals, dem allein noch die Führer der Juden: Johannes von Giſchkala und Simon des Giorias Sohn, zu trotzen wagen. Ruhig harren ſie an den Säulen des brennenden Tempels des nahenden Feindes. Losgelöſt von allen Gruppen, erblicken wir links im Vordergrunde Ahasverus von geflügelten Dämonen mit Schlangengeißeln zur ewigen Flucht getrieben, während rechts die palmentragende und pſalmodirende Chriſtengemeinde, von Engeln geleitet, aus der Stadt des Verderbens auszieht. Das Poetiſche des von dem Künſtler erfaßten Motivs, die geiſtreiche Durchführung deſſelben wurden von allen Seiten bereitwillig anerkannt, doch auch einzelne Bedenken gegen die Compoſition und Darſtellungsweiſe ausgeſprochen. Es dürfte wol ſchwerlich das äſthetiſche Geſetz von der Wechſelwirkung zwiſchen dem Stile und dem Materiale in den bildenden Künſten heutzutage eine Anfechtung erleiden. Unſere Vorfahren haben, von einem unmittelbaren ſichern Gefühle geleitet, dieſem Geſetz entſprochen und z. B. den Ziegelbau in anderer Weiſe künſtleriſch belebt als den Werkſteinbau, im Erze die Geſtalten anders gebildet als im weich ſcheinenden Marmor, die Moſaikmalerei zu einem dem Material entſprechenden eigenthümlichen Stile entwickelt u. ſ. w. Wir Kinder der Reflexion dürfen noch viel weniger eine Inconſequenz uns zuſchulden kommen laſſen als die naiven Alten, und müſſen, nachdem wir ein klares Bewußtſein über die Grenzen und die Wirkungskraft der Ölmalerei beſitzen, auch praktiſch demſelben gemäß verfahren. Kaulbach hat gegen dieſes Geſetz geſündigt und ein Werk geſchaffen, in welchem der Stil und das künſtleriſche Material einander widerſprechen. Die Ölmalerei ſteht ihrem ganzen Weſen nach im Dienſte des Realismus. Wie ſie die einzelnen Köpfe und Geſtalten individualiſirt, in der Gewandung den zufälligen Stoff betont, in der Gruppenbildung die plaſtiſche Regel dem male-

rischen Principe unterordnet: so duldet sie auch nicht eine bloße allgemeine Angabe des Hintergrundes, der landschaftlichen Umgebung, sie specialisirt die Luft, die Landschaft, sie bringt durch die erst in ihr vollendete Luftperspective die handelnden Personen in einen strengen Zusammenhang, sie localisirt mit Einem Worte jede Begebenheit und legt auf die äußere Wahrscheinlichkeit entschiedenen Nachdruck. Nicht zufällig fällt die Ausbildung der Ölmalerei durch die Brüder van Eyck mit der Begründung des Realismus in der nordischen Kunst zusammen; nicht willkürlich haben die großen Coloristen des 17. Jahrhunderts in die religiöse Darstellung das realistische Pathos, die Leidenschaft aufgenommen, nicht aus bloßem persönlichen Belieben alle großen Künstler der Vergangenheit den eigentlichen Stil in der Malerei vorzugsweise in der Frescotechnik durchgeführt. Schon daß die Ölmalerei hauptsächlich durch die Farbe und nicht durch die plastische Zeichnung wirkt, beweist ihren realistischen Charakter. Auf der einen Seite hat nun Kaulbach allerdings den Foderungen des Materials Folge geleistet, schärfer individualisirt, als der gewöhnliche Stilistiker es sich erlauben würde, in dem Ewigen Juden z. B., in der Gruppe, welche auf der Tempeltreppe niederstürzt, nahezu naturalistische Wirkungen angestrebt und dem Colorit die größte Aufmerksamkeit geschenkt. Gerade dadurch aber wird der Widerspruch mit der alle Raumgrenzen überragenden symbolischen Composition, mit dem Streben, den ganzen Inhalt der leitenden Idee tiefsinnig, ohne Rücksicht, ob dies die äußern Daseinsbedingungen gestatten, zu verkörpern, nur greller hervorgehoben. Niemand wird das Poetische ableugnen, was in der Gegenüberstellung des Ahasverus und der flüchtenden Christengemeinde liegt. Im Carton erscheint sie auch von der größten Wirkung, hier, wo nur die halbe Realität gilt, trennten die Engel die vom Vorgange unberührten Christen auch für das Auge genügend von ihrer Umgebung, während in Öl ausgeführt, diese

Gruppe mit den nächststehenden in eine so nahe Berührung kommt, daß sie als eine psychologische Unmöglichkeit erscheint. Der Pleonasmus in der Motivirung: die Propheten, die Engel und das römische Kriegsheer, die Alle dieselbe Rolle spielen, darf nicht betont werden, da er durch Tradition eine gewisse Berechtigung erlangt hat; dagegen muß das Auseinanderfallen der Composition in zwei getrennte Theile, einen epischen und einen dramatischen, hervorgehoben werden. Der Schilderungston in dem obern Bildfelde und theilweise im Vordergrunde ist ganz anderer Natur als jener im Mittelgrunde oder in der Nähe des zerstörten Tempels; eine Kluft, die leicht hätte vermieden werden können, wenn der Meister sich vor dem Zuvielgeben gehütet hätte.

Fand die Zerstörung Jerusalems einzelne Widersacher, so erweckten dagegen die Illustrationen zu „Reineke Fuchs" eine ungetheilte Begeisterung und machten Kaulbach zum populärsten Künstler der Gegenwart. Und in der That ist selten ein Werk so vollkommen und vollendet aus der Hand des Meisters hervorgegangen, ebenso selten aber auch einem Künstler ein so sehr seiner Natur entsprechender Stoff geboten worden, als es hier der Fall war. Der Humor, der Witz, die Satire, die sprudelnde Fülle geistreicher Einfälle, alle Eigenschaften, welche die Persönlichkeit des Künstlers auszeichnen, fanden in „Reineke Fuchs" die weiteste Stätte und entsprachen trefflich dem Geiste, der das Gedicht durchweht. Auch dürfte es schwerlich einen Künstler geben, der das Doppelwesen dieser Thierwelt, diese geheimnißvollen Anklänge an menschliches Treiben so tiefsinnig und wahr darzustellen im Stande gewesen wäre wie Kaulbach. Man kann höchstens nur den Umstand beklagen, daß nicht ausschließlich der Holzschnitt von dem Künstler zur Verkörperung seiner Gedanken gewählt wurde, dann wäre Kaulbach's „Reineke" die Unsterblichkeit als Volksbuch gesichert.

Noch drei größere Unternehmungen bezeichnen Kaul-

bach's Wirksamkeit: die Wandgemälde an der Außenwand der münchener Neuen Pinakothek, die stereochromatisch ausgeführten Bilder in der Vorhalle des berliner Neuen Museum und die Shakspeare-Illustrationen, von welchen bisjetzt zwei Hefte: Macbeth und der Sturm vorliegen. In diesen drei Werken concentrirt sich Kaulbach's Eigenthümlichkeit: sie führten ihm viele begeisterte Verehrer zu, weckten einen förmlichen Kaulbach-Cultus, sie erregten ihm aber auch zahlreiche Widersacher. Daß übelbedachte Dienstfertigkeit Kaulbach zu ehren meinte, wenn sie ihn über seinen Lehrer und Meister erhob, kann nur feindseliger Sinn Kaulbach selbst zur Schuld anrechnen, wenn es auch nahelag, aus der Art und Weise, wie er die münchener Kunst an der Außenseite der Neuen Pinakothek verherrlichte, falsche Schlüsse über sein Verhalten zu Cornelius zu ziehen. Bekanntlich haben diese Gemälde von Schnorr eine bittere Kritik erfahren und unter den ältern münchener Künstlern ein förmliches Entsetzen erregt. Was der ärgste Widersacher der münchener Schule kaum leise anzudeuten wagte, daß kein Ernst, kein klares Princip, keine allgemein gültige Grundlage die münchener Kunstbestrebungen leite, wird von Kaulbach in monumentalen Bildern mit rücksichtloser Schärfe verewigt. Daß man verspotten müsse, was man verherrlichen will, diese Auffassungsweise ist so neu und ungewöhnlich, daß sich das Befremden und der Ärger der Nächstbetheiligten wohl erklären läßt. Und wenn nur das Formelle, die technische Ausführung der Bilder einen selbständigen Werth besäße. Aber diese läßt sich selbst bei der wohlwollendsten Gesinnung nicht vertheidigen. Eine so schwere und unharmonische Farbe, eine so flüchtige Composition, eine so wenig durchdachte Gruppirung wird in der neuern monumentalen Kunst kaum noch angetroffen. Dies gab Kaulbach's Gegnern das Recht, ausschließlich von der satirischen Tendenz des Künstlers und seinem Wagniß, Einfälle für Gedanken gelten zu lassen, zu sprechen. Die

Vertheidigung seiner Freunde, er habe sich selbst auch nicht geschont, konnte nicht füglich die Anklage entkräften. Würde Jemand an die Stelle allgemeiner göttlicher Gesetze in der Weltgeschichte die Gewalt der Intrigue und der Hintertreppe setzen, seine Auffassung würde deshalb nicht weniger cynisch lauten, weil er an sich selbst die Macht der Hintertreppe erprobt. Man muß aber auch billig sein und die wenig dankbare Aufgabe, die Kaulbach gestellt wurde, erwägen. Die geschichtliche Entwickelung irgendeines Verhältnisses zu malen, ist schlechterdings unmöglich, den ursachlichen Zusammenhang festzustellen, ist die Sache des Verstandes und nicht der Phantasie. Die Allegorie zu Hülfe zu rufen, verschmähte (mit Ausnahme des Titelbildes: Kampf gegen den Zopf) Kaulbach; was blieb ihm dann Anderes übrig als eine Reihe von Genrebildern zu entwerfen, welche nicht die Entwickelung der münchener Kunst, sondern das münchener Künstlerleben schildern. Die einzelnen Überschreitungen lassen sich tadeln, den Grundton selbst hätte schwerlich ein anderer Meister verschieden angeschlagen. Daß die Wandgemälde ihrem Untergange rasch entgegeneilen, läßt sich in diesem Falle nicht bedauern.

Eine ungleich höhere Aufgabe wurde dem Künstler in Berlin gestellt, wo er in dem Treppenhause des Neuen Museum die Weltgeschichte selbst in ihren wichtigsten Momenten zur Anschauung zu bringen hatte. Über die Seltsamkeit, mit dem erhabensten Ideenkreise, statt das Heiligthum des der Illustration historischer Bildung gewidmeten Baus, den Eingang zu schmücken (es mahnt dieses an die Verlegung des Hauptaltarbildes in die Vorhalle der Kirche), über die Schwierigkeiten, welche die Architektur dem bequemen Beschauen des Wandschmuckes entgegenstellt, dürfen wir mit dem Künstler nicht rechten. Er fand diese Voraussetzungen bereits vor. Auch die Unfähigkeit der Malerei, ein klares, einfaches Bild weltgeschichtlicher Entwickelung zu schaffen, darf nicht im voraus behauptet werden. Lassen wir die

Erfahrung richten und aus den gemachten Versuchen das Resultat ziehen. Der Umstand kann freilich nicht weggeleugnet werden, daß bei dem Unternehmen, wir möchten sagen, den Geist der Geschichte zu verkörpern, die Mitthätigkeit des Verstandes in nicht geringerm Grade in Anspruch genommen wird als jene der Phantasie, und die Gefahr naheliegt, die unmittelbare Kraft der letztern durch den Reichthum des erstern zu ersetzen. Der Maler kann nicht die tiefere Bedeutung eines Ereignisses, dessen Verhältniß zu Früherm und Späterm, unmittelbar versinnlichen: er muß auf die naive Auffassung verzichten, er bedarf symbolischer Hülfen, allegorischer Apparate, und kann nur durch eine verständige äußere Anordnung seinen Zweck erreichen. Jedes weltgeschichtliche Ereigniß setzt sich aus einer größern Zahl enge miteinander verschlungener Thaten und Handlungen zusammen, es zerfällt in eine längere Reihe durch das Gesetz der Causalität verbundener Momente. Die malerische Phantasie kann ihrem Wesen nach nur vereinzelte Momente hervorheben, und die Einheit des Raumes und der Zeit nicht unberücksichtigt lassen; will sie auch den ursachlichen Zusammenhang wiedergeben, so thut sie es auf Kosten der künstlerischen und ganz speciell der malerischen Einheit. Diese fehlt auch den meisten Kaulbach'schen Waldgemälden im Neuen Museum, und dieses Fehlen wirkt um so empfindlicher, als, wie schon früher erwähnt, Kaulbach eines starken realistischen Triebes keineswegs ermangelt. Den Beweis dafür an der Zerstörung Jerusalems haben wir bereits geliefert; auch die Zerstörung des babylonischen Thurms ist, trotz zahlreicher Schönheiten und poetischer Anklänge, von diesem Fehler nicht freizusprechen. Das Bild zerfällt für das Auge in zwei voneinander gänzlich getrennte Theile: die Völkerwanderung im Vordergrunde gehört dem Gedanken wie der Technik und der äußern Ausführung nach einem andern Gebiete an als die Gruppe im obern Felde: der König von Babel und Jehovah, dessen Blitze die Götzen zerschmettern,

die ihrerseits wieder durch ihren Fall den Königssohn erschlagen. Dieser Mangel muß von jedem Unbefangenen ebenso bereitwillig zugestanden werden wie der Vorzug der überaus tiefen und wahren Völkerschilderung. Wir begreifen, daß vorzugsweise dieses Werk eine allgemeine Begeisterung für Kaulbach wachrief und alle Mängel vergessen ließ, da es Alles in sich begreift und vollendet darstellt, was einen modern gebildeten Geist anzieht. Die in den Gruppen des Vordergrundes waltende Symbolik ist gewißermaßen mit naturwissenschaftlichem Bewußtsein durchgeführt, die Gliederung des Gedankens reich an Gegensätzen, die Formengebung bei einzelnen Gestalten meisterhaft behandelt. So bestechend auch diese Eigenschaften sein mögen, so hoffen wir dennoch, daß die Hunnenschlacht, das einheitlichste Werk, welches Kaulbach bisher geschaffen und welches auch in der Gestalt des Gemäldes den ursprünglichen Reiz nicht verloren hat, den alten Ehrenplatz in der Liebe des Volks oder richtiger des gebildeten Bruchtheils des Volks behalten werde. Wir dürfen uns von der Bewunderung für des Künstlers seltene Begabung nicht zu Fehlschüssen über das allgemein Gültige in der Kunst verleiten lassen. Nur ein Pedant kann Kaulbach's Thätigkeit aus dem Grunde verdammen, weil sie die hergebrachte Regel nicht buchstäblich verfolgt; aber mindestens voreilig muß es genannt werden, wenn die Abstraction als die wahre Quelle künstlerischer Schöpfungen bezeichnet wird, weil sie bei Kaulbach durch geistreiche Wendungen und eine glänzende Formengebung verdeckt wird und ihre Mängel in den Hintergrund treten. Wir besitzen keine absolute Kunst, sondern bestimmt abgegrenzte Kunstgattungen, wir kennen keinen Künstler an und für sich, sondern blos Maler, Musiker, Dichter u. s. w. Wir dürfen daher auch nicht auf die Artschönheit, auf die gesetzmäßige Ausbildung des jeder Kunstgattung innewohnenden eigenthümlichen Wesens verzichten, um in einer allgemeinen poetischen Schönheit, in dem pikanten Reize, der in der

Mischung mannichfacher Kunstformen liegen mag, den Ersatz zu suchen. Der Mangel strenger malerischer Einheit z. B. kann niemals durch andere Vorzüge, durch geistreiche Verflechtung von poetischen Gedanken aufgewogen werden. Es ist für Kaulbach's Natur sehr bezeichnend, daß seine Werke mit jenem Grade der Ausführung an Schönheit und künstlerischer Vollendung einbüßen, daß seine Skizzen und Cartons sowie die nach diesen ausgeführten Kupferstiche einen ungleich reinern Genuß gewähren als die mit allen Mitteln der Malerei in der Farbe vollendeten Gemälde. Es ist weiter bezeichnend, daß die künstlerische Größe Kaulbach's sich in keinem Gestaltenkreise so reich und mächtig verkörpert als in der Allegorie. Bekanntlich werden die Hauptbilder des Treppenhauses durch Einzelgestalten historischer Helden und allegorischer Wesen: Moses und Solon, Karl der Große und Friedrich der Rothbart, Italia, Germania, Geschichte und Sage, Kunst und Wissenschaft u. s. w. getrennt. Freunde wie Gegner Kaulbach's einigen sich darin, daß namentlich die Auffassung der allegorischen Wesen auf unbedingte Vollendung Anspruch machen könne und hier die reiche Erfindungskraft des Künstlers auf ein ihr völlig zusagendes Gebiet stieß. Minder übereinstimmend lautet das Urtheil in Bezug auf den Arabeskenfries, welcher sich über den Wandbildern und Pilastern hinzieht und die Weltgeschichte als Kinderspiel zum Gegenstande hat.

Wir können uns der Mühe nicht überheben, wenigstens in allgemeinen Umrissen den Inhalt der Friesbilder, die Parodie der unmittelbar unter denselben geschilderten weltgeschichtlichen Scenen anzudeuten, weil nur auf diese Art das Lob der Einen und der Tadel der Andern verständlich und die Grundlage für ein unbefangenes Urtheil gewonnen wird. Wie Prometheus mit Minerva's Hülfe den Menschen formt und der Storch in Gegenwart eines neugierigen Affen Menscheneier ausbrütet, so beginnt Kaulbach seine humoristische Philosophie der Geschichte, für deren Deutung Heine's

Feder trefflich gepaßt hätte. Er führt dann in bunter Reihe die balgſüchtigen Gründer Roms, den Jäger Nimrod auf einem Knabenrücken reitend und die Wickelkinder Iſis und Oſiris an unſerm Auge vorüber, zeichnet den komiſchen Schrecken der Iſis über Oſiris Verſtümmelung durch Typhon und Anubis Durſt, als die Nilquellen verſiegen. Über dem Bilde, welches Homer und die Griechen ſchildert, lernen wir die helleniſche Bildung in minder idealem Gewande kennen. Dem Maler Zeuris beleckt ein engliſcher Windhund die Palette, über Orpheus' Geſang urtheilt der Eſel als Preisrichter, Plato und Ariſtoteles gerathen über die Unſterblichkeit einander in die Haare. Der Krieg, der mit den böſen Geiſtern der Verleumdung und des Haſſes aus der geöffneten Büchſe der Pandora emporſteigt, bildet den Übergang zur römiſchen Geſchichte, die in den Kindergeſtalten des Brutus, Scävola und Cäſar, von einem Seepferd und Einhorn im Triumphe als Weltbeherrſcher gezogen, ihre Vertretung findet. In einigen matten und trivialen Figuren, der Ate, Nemeſis und Ananke wird dann ſchließlich der Untergang der antiken Welt ſymboliſirt und in ähnlicher Art wie das Alterthum auf der einen das chriſtlich-germaniſche Leben auf der andern Wand verſpottet. Über der allegoriſchen Geſtalt der Wiſſenſchaft guckt ein Junge (Beſſel) mit verwunderter Miene in den Mond nach dem Mann im Monde, während der Geolog die Meerestiefe mißt, wobei aber die mit dem Senkblei ſpielenden Fiſche wahrſcheinlich die ſeltſamſten Rechnungsreſultate herbeiführen werden. Ein Geograph, mit der Landkartenmappe unter dem Arm, macht ſich zu ſeinen Häupten mit dem Zirkel an dem Erdglobus zu ſchaffen, während der Encyklopädiſt in der Mitte einen Folianten durchblättert und die Theorie mit der Praxis (Knabe mit Dampfrädern auf dem Rücken) verbindet. Über der Hunnenſchlacht wird die Völkerwanderung parodirt. Germanen kämpfen mit dem altersſchwachen römiſchen Adler; auf einem Korbwagen fährt die ſpinnende deutſche Haus-

frau einher, dem ein römischer Pädagog und ein Dichter vorgespannt sind, die kläglich genug ihr Schicksal hinnehmen und sich nur mit der Hoffnung trösten, daß der germanische Übermuth noch gebrochen und die germanische Kraft durch innere Streitigkeiten gelähmt werde. Die Worte: Homoiusion und Homusion, sowie der Teufel, der Unkraut säet, und die Weizenähren und Kornblumen als Arabeskenpflanzen, führen diesen Gedanken durch. Zwei Türkenkinder, die mit ihren Säbeln auf den Koran schwören, bringen uns zu den Kreuzzügen, in deren Darstellung Spott und Hohn miteinander wetteifern. Die nächstfolgenden Friesstreifen bereiten auf das Zeitalter der Reformation und der naturwissenschaftlichen Bildung vor. Der Krummstab und das Schwert kämpfen miteinander, die Kirche zieht das Aufsichtsrecht über die Poesie an sich (den Dichterknaben, der nach der Lyra greift, hält ein Pfäfflein am Gängelbande); auf der andern Seite aber wagen auch schon bereits kühne Mönche den Schleier von der Isis zu heben, freilich ohne ein anderes Resultat, als daß dem Einen explodirendes Pulver den Hintern verbrennt. Die Harmonie der Sphären, zu welcher wir durch Ghiberti's Thüren gelangen, führt uns das Streben der neuern Zeit nach vollendeter Naturerkenntniß zu Gewissen. In der That ist auch einem hinter dem Akanthusblatte lauschenden Knäblein (Kopernicus?) der Einblick in die Gesetze der Harmonie geglückt. Dagegen wird der dummstolze Astronom, der mit der Schlafmütze geschmückte Physiker, der Philosoph und der Adept vergeblich der Erkenntniß nachrennen, sie verdienen kein anderes Loos, als, wie der Adept, vom Mephistopheles geäfft zu werden. Wir gehen rasch an der Schilderung des kirchlichen Lebens vorüber (der protestantische und katholische Pfaffe stoßen sich aneinander die Köpfe ab), um noch die Schlußgruppe, über die Gestalt der Kunst sich hinziehend, zu erwähnen: da sehen wir in der Mitte einen Knaben, an Goethe's Physiognomie erinnernd, den „Faust" und einen Schreibstift in der Hand,

ein Engel und der complimentirende Mephiſtopheles ihm zur Seite. Links von dem Repräſentanten der Poeſie hält ein Knabe — Humboldt — den Kosmos empor, muß ſich aber die Warnung des kleinen Herakles, nicht ſich zu übernehmen, gefallen laſſen; rechts dagegen ſitzt ein Knabe auf einer Ranke, den der Titel der Bücher, die er trägt, ſowie ein leiſer Anklang in der Phyſiognomie als Jakob Grimm erkennen läßt. Der tiefere Gedanke, der dieſer Gruppe zum Grunde liegt, wird von Kaulbach's Verehrern ſo gefaßt, daß der Poeſie auf der einen Seite im „Kosmos" Inhalt und Stoff zugetragen wird, auf der andern das Reich der Sprache, das Reich des edelſten Materials künſtleriſcher Darſtellung ſich ihr zur Bewältigung darbiete.

Es läßt ſich nicht leugnen, eine Reihe künſtlicher Gedankenſpiele, witziger und tiefſinniger Einfälle hat der Künſtler im Arabeskenfrieſe vor uns aufgerollt, und wenn wir denſelben als Skizze oder durch den Grabſtichel Eichens' vervielfältigt mit Muße betrachten können, ſo verſchafft er uns einen reichen Genuß und geſtattet uns, eine Fülle von Deutungen in ihn hineinzulegen. Iſt aber, um auch die Bedenken zu erwähnen, nicht das Maß der Arabeske von Kaulbach überſchritten worden, indem er in dieſe ſelbſt eine inhaltliche Beziehung ſetzt? Wir führen als Beiſpiel nur die Beeren an, die ſich vom Weinſtocke ablöſen und in den Weltenraum fallen, als Symbole der zahlloſen Welten, die der Urgeiſt aus ſich erzeugt. Was würde man vom Dichter ſagen, der in die Ausgänge der Verſe, in den Reim beſtimmte Gedankenbeziehungen verlegen möchte? Wenn wir ferner in der ſich aufbäumenden Perücke des Philoſophen den abſtracten Flug der Speculation erkennen ſollen, iſt das nicht überaus willkürlich, und wenn wir gewahren, daß Kaulbach das erläuternde Wort in ſeinen Darſtellungen nicht entbehren kann, und erſt durch Beiſchriften ſeine Ideen verſinnlichen muß, ſcheint es dann nicht, als ob vor lauter Streben nach Geiſtigkeit und Vollendung die Kunſt wieder zu den

elementaren Ausdrucksmitteln zurückgriffe und in ihrer Entwickelung zurückſchritte? Iſt nicht ferner von Kaulbach im Laufe ſeiner Schilderung der einmal angeſchlagene Ton das nächſte mal wieder verlaſſen worden; iſt das Humor, daß ſich der Knabe Scävola an einer Arabeskenflamme die Hand verbrennt, reißt uns der engliſche Windhund bei Zeuris nicht gewaltſam aus der griechiſchen Welt, um uns in andere Zuſtände zu verſetzen? Solche Sprünge ſind auch der ſatiriſchen Malerei nicht geſtattet, ebenſo wenig als ſie ohne Furcht vor Tadel ſich in der einförmigen Wiederholung deſſelben Kopftypus ergehen darf. Und endlich, gibt man auch die Berechtigung des Künſtlers zu, mit den höchſten Gütern der Menſchheit zu ſpielen — iſt es denn die Sache der Malerei, nachdem ſie in tragiſchen Bildern und epiſchen Darſtellungen die Empfindung des Beſchauers geſpannt, nun die letztere zu löſen, etwa wie ein ſatiriſches Nachſpiel den tiefen Eindruck der Tragödie lindert und löſt? Kann das Auge dieſes Geſchäft vollführen, und die Aufeinanderfolge der Empfindungen treu und ungeſtört dem Geiſte zuführen? Es genügt, daß das Auge von dem Frieſe auf die Hauptbilder herabgleitet, und der Humor muß dem tragiſchen Eindrucke weichen. In der Poeſie, die in der Zeit wirkt, iſt dies nicht der Fall; aus dieſem Grunde müſſen aber auch die Kunſtgattungen der Poeſie und Malerei getrennt bleiben.

Über Kaulbach's jüngſtes Werk erlauben wir uns vor ſeiner Vollendung kein abſchließendes Urtheil. Die Erwartungen wurden durch Kaulbach's Freunde überaus hochgeſpannt, es wurden nicht bloße Illuſtrationen zu Shakſpeare, ſondern ein ſelbſtändiges Werk, maleriſch ebenſo groß als die Dramen des großen Briten, und von der engſten Geiſtesverwandtſchaft zu dem Letztern getragen, verſprochen. Die bisjetzt veröffentlichten Blätter entſprechen nicht dieſen Erwartungen. Es iſt gut, daß uns Schwarz auf Weiß geſagt wird, Kaulbach ſei ein Meiſter, „das Ideale mit dem Realen

zu verweben, die Sage künſtleriſch zu geſtalten, das Phantaſtiſche unter die Linie der Schönheit zu bewältigen und die immer waltenden geiſtigen Mächte in einer ſichtbaren Erſcheinung mit der Wirklichkeit der äußern Geſchichte zu verknüpfen"; es iſt eine Wohlthat, daß eine in philoſophiſchen Conſtructionen gewandte Feder Kaulbach's Geſtalten mit einer ausführlichen Erläuterung begleitet: mit dem beſten Willen würden wir ſonſt aus der unmittelbaren Anſchauung die gerühmte Größe und Ebenbürtigkeit des Werkes nicht erkennen und in unſerer Blindheit Kaulbach's Zeichnungen für bloße Prachtilluſtrationen nehmen, die nicht einmal ſtets gelungen ſind. Selten ging einem Kunſtwerke ein ſo begeiſtertes Lob voran und ſelten folgte demſelben ein ſo vernichtendes Urtheil unmittelbar nach, als dies bei Kaulbach's Shakſpearebildern der Fall war. Die beißende Kritik des verewigten Dr. Braun iſt noch in Aller Erinnerung lebendig. Sie ſprach vielleicht nur in allzu ſchroffer Form aus, was zahlreiche Freunde der Kunſt ſich leiſe zuraunten, ſie löſte die Zungen und hat eine ziemlich allgemeine Überzeugung hervorgerufen, daß Kaulbach hier ſeine Kräfte überſchätzte und in einen Wettkampf ſich eingelaſſen habe, wo die Niederlage unausbleiblich iſt. Kein Blatt läßt ſich vom Tadel freiſprechen. Die Rüſtung Macbeth's zum Kampfe zeichnet trefflich den innern Seelenkampf des Mannes, aber in der Geiſtergruppe begegnen wir den unvermeidlichen Kaulbach'ſchen Kindertypen, die uns für den Reichthum ſeines Formenſinnes beſorgt machen. Das Theatraliſche der Hexenſcene hat ſchon Braun hervorgehoben, in der ſchlafwandelnden Lady ſtreift die Charakteriſtik an die Caricatur und macht ſich das Unvermögen des Künſtlers, mit einfachen Mitteln zu wirken, in trauriger Weiſe bemerkbar. Die erſte Illuſtration des „Tempeſt" iſt mit großem Geſchick ausgewählt, die Geſtalt Ariel's mit einem feinen Schönheitsſinn entworfen, dagegen ſind Stephano und Trinculo einfach platte Geſellen und der Zug, daß die Zipfel der Schellenkappe Trinculo's

zu Eselsohren sich verlängern, das Einzige, was uns an Humor erinnert. Im zweiten Bilde erfreut Fernando's individueller lebendiger Ausdruck, wenn nur das Costüm besser zur Situation paßte und nicht wieder Prospero's Figur so ganz und gar nach der Schablone geschnitten wäre. Seitdem das entschiedene Mislingen in der Reproduction des Phantastischen nicht abgeleugnet werden kann, werden wir auf die Illustrationen zu den historischen Dramen vertröstet. Wir harren geduldig ihrer Erscheinung entgegen, fürchten aber, daß nur Derjenige in ihnen eine Wunderherrlichkeit schauen wird, welcher den Satz unterschreibt: das höchste Schöne ist nicht einfacher, selbstsprechender Natur, die wahre Quelle der Kunst nicht die schöpferische Phantasie, sondern der erfinderische Verstand.

Der Realismus in der Sculptur.

Während in der deutschen Malerei der Idealismus durch den Bund mit geistreichem Humor neue Lebenswurzeln aufsuchte, bereitete sich auf dem Gebiete der deutschen Plastik ein viel merkwürdigeres Schauspiel vor, nämlich die offene Einkehr in den Realismus. Kaum ist der Jubel verklungen über den endlichen Sieg der reinen Antike, kaum haben wir uns in den wahren Idealismus, in den rechten Geist der Hellenen hineingelebt, und bereits soll alles Dieses wieder zu den vergangenen und überwundenen Standpunkten zählen? Und wenn die Behauptung von dem neuerwachten realistischen Triebe in der Sculptur Wahrheit ist, müssen wir dann nicht diese Thatsache als einen entschiedenen Verfall der Kunst beklagen? Nein — und tausend mal nein! Eben weil wir in der Plastik vor allem durch Thorwaldsen's Thätigkeit zu den rechten Grundsätzen gelangten, weil wir gegenwärtig genauer alle Bedingungen kennen, welche die Blüte der plastischen Kunst bei den Griechen hervorriefen, griffen wir zum Realismus. Unsere Kunst soll lebendig sein, sie soll nicht allein den Gaumen verwöhnter Kenner kitzeln,

ſondern Speiſe, Brot des Volks werden. Die Plaſtik rufen wir zu Hülfe, um unſere Helden zu verherrlichen, um dem Volke die Vorbilder kräftigen Wirkens vorzuhalten. Sie ſteht vor allen Künſten mit dem Volke in engen Beziehungen: die plaſtiſchen Denkmäler auf unſern öffentlichen Plätzen ſind für alle Menſchen vorhanden, ſollen auf jedes Auge wirken. Wenn wir die Geſtalten unſerer Helden in ein fremdes Gewand hüllen, ſodaß ſie für Jedermann unkenntlich werden, wenn wir ihnen ein Ausſehen verleihen, wie ſie es in ihrem Leben niemals gehabt, hat dann ihre Verewigung durch die Plaſtik noch einen vernünftigen Sinn? Und wenn nun dieſes fremde Gewand mit der antiken Stiliſirung, dieſes verfälſchte Ausſehen mit ihrer formellen Idealiſirung gleichbedeutend iſt, wo liegt das Unrecht in der Abkehr von beiden? Niemals hat es der Kunſt noch geſchadet, daß ſie nach Lebenswahrheit und allgemeiner Verſtändlichkeit ſtrebte.

Nachdem bereits Canova die Plaſtik von ihren maleriſchen Verirrungen befreit und dieſe auf ſich ſelbſt zurückgeführt hat, wobei freilich nicht ſelten glänzende Wirkungen noch die Wahrheit überſtrahlten, wurde in Thorwaldſen ein wahrer Hellene geboren, der es verſtand, die Plaſtik auf eine Stufe zu heben, von welcher ſie ſeit vielen Jahrhunderten herabgeſunken war. Poetiſche Kraft der Phantaſie paarte ſich in ihm mit einer vollkommenen Kenntniß des plaſtiſch Wirkſamen und befähigte ihn zu Schöpfungen, die wir jenen der Antike getroſt naherücken können. Ihm und dem um ihn verſammelten Kreiſe verdankt die moderne Plaſtik die formelle Vollendung, ſoweit ſie in einer Zeit, wo die Sitte und das Leben der Plaſtik feindlich widerſtreben, möglich iſt. Es lag nahe zu glauben und der Glaube wurde durch theoretiſche Studien bekräftigt, daß nur die griechiſchen Lebensformen plaſtiſch brauchbar ſind, und jedes plaſtiſche Werk nach griechiſchem Maße zurechtgeſchnitten werden müſſe. Als für die Kunſt überhaupt beſſere Zeiten anbrachen, als

man danach strebte, unsere Städte durch monumentalen Schmuck zu beleben, und auch der dankbare Sinn für unsere großen Männer sich regte, da wurde die Plastik mit gewaltigem Eifer gepflegt. Ein Denkmal reihte sich an das andere, und wenn wir auch nicht von der Denkmalwuth der Engländer behaftet sind, die jede öffentliche Gartenanlage, jedes Square und jeden Platz mit einer Bildsäule bepflanzen, so ist doch auch in Deutschland die Summe der in den letzten Jahrzehnden errichteten plastischen Monumente eine erstaunlich große. Wir dürfen uns wol die Frage erlauben, ob es nur eine einzige Art gebe, das Andenken eines Mannes zu ehren, diejenige nämlich, ihm ein öffentliches Denkmal zu setzen? Wenn die Wirksamkeit eines Mannes nicht seine ganze Individualität verlangte und beherrschte, nicht von einer frischen Persönlichkeit getragen wurde, wenn sie nur in mittelbarer Weise auftrat, wir möchten sagen, nur mit einem einzelnen geistigen Organ geübt wurde, ist es da nicht absolut unmöglich, eine klare und lebendige plastische Anschauung von diesem Mann zu schaffen? Bei unsern Diplomaten, Parlamentsrednern, Philosophen, Industriellen, Humanisten, wo liegt da auch nur das geringste brauchbare Moment? Wir wurden auf diese Frage geleitet durch die bekannte Klage unserer Bildner, daß trotz der zahlreichen Aufträge ihre Kunst doch nur ein sieches Leben führe. Die meisten Helden, deren Gedächtniß die Plastik feiern soll, wirkten in den letzten Jahrhunderten oder wol gar erst in der jüngsten Vergangenheit. Wie geringe plastische Motive aber schon das Costüm dieses Zeitalters bietet, ist männiglich bekannt. Nun kam noch der Wahn der Künstler hinzu, alle frische Naturwahrheit müsse der Stilisirung geopfert werden, eine ideale, zeitlose Tracht sei allein anwendbar. Wir mußten unsere Staatsmänner nackt, unsere Industriellen mit dem griechischen Mantel bekleidet schauen, und erhielten statt unserer deutschen Dichter römische Imperatoren. Nicht allein daß die Gestalten, ja die Plastik überhaupt dem Volke

entfremdet wurde, der Künſtler ſelbſt ſchloß ſein Werk eigenwillig von der Vollendung aus. Er konnte die Kluft, die zwiſchen der modernen Seele des dargeſtellten Helden und den äußern antiken Formen liegt, mit keinem Mantel und keiner Draperie überdecken, er empfand alle Nachtheile jener und konnte doch von dieſer keinen Vortheil ziehen. Wir dürfen in der hiſtoriſchen Sculptur von der Foderung liebevoller und treuer Wiedergabe der realen Erſcheinung nicht abgehen; iſt dieſe unzuläſſig, ſo muß man auf die plaſtiſche Verkörperung überhaupt verzichten. Das Unglück, mislungene plaſtiſche Werke nicht ſchauen zu müſſen, wäre nicht ſo groß. Jedenfalls wird bei den unleugbaren Schwierigkeiten, die moderne Erſcheinungsform plaſtiſch aufzufaſſen, die Foderung realer Schilderung den Nutzen bringen, daß bei der Auswahl plaſtiſcher Motive mit größerer Umſicht zuwerke gegangen wird, und nicht jeder Mann, mochte ſein Wirkungskreis noch ſo abſtracter Natur ſein, zur Darſtellung gelangt. Volle Perſönlichkeiten, gediegene, mit ihrer ganzen Kraft nach außen eingreifende Individuen werden dann ſicher auch in realiſtiſcher Auffaſſung den Geſetzen der plaſtiſchen Kunſt entſprechen. Vor einigen Jahrzehnden hätte man unſere Behauptungen ſchwerlich einer ernſten Antwort würdig erachtet; gegenwärtig werden wir durch glänzende Beiſpiele von der Lebensfähigkeit realiſtiſcher Sculptur belehrt.

Berlin darf ſich rühmen, am früheſten dieſer dem Realismus zugewandten Richtung einen freien Raum gegönnt zu haben. Schon der alte Gottfried Schadow hat die Feldherren Friedrich's des Großen mit kräftiger Hand ihrer äußern Erſcheinung entſprechend gebildet und die Wahrheit der conventionellen Schönheit nicht opfern wollen. Doch konnte ſich dieſe Richtung neben dem Hauptſtrom, der in die Antike einmündet, nicht behaupten. Auch wo die ſtrengere Nachbildung der Antike nicht beabſichtigt wurde, wo man vielmehr realiſtiſche Wirkungen anſtrebte, zeigte ſich die Hand noch ungeſchickt und der Sinn für das glückliche Er-

fassen realistischer Schönheit geschlossen. Wir beziehen uns nur auf die Gutenbergsstatue von Thorwaldsen und die Reliefs am Sockel des frankfurter Goethedenkmals von Schwanthaler, die wahrlich nicht durch sich selbst, sondern erst durch die schriftliche Beglaubigung ihre Abkunft von bewährten Meistern bekunden. Eine würdigere Vertretung des Realismus in der Sculptur war den jüngern Tagen vorbehalten. Der Altmeister deutscher Bildner, der große Christian Rauch muß in dieser Beziehung zuerst genannt werden. Nicht als ob es ihm an idealem Sinne mangelte. Gediegener Realismus ist ohne die Vertrautheit mit idealen Formen gar nicht denkbar, da erst diese über die reine Wahrheit in den äußern Lebenserscheinungen belehren und von trockener Naturnachahmung abhalten. Für uns bedeutet der Idealismus in der Kunst gewöhnlich den mehr oder weniger unmittelbaren Rückgang auf die antike Formengebung, die im Verhältniß zu allen spätern Erscheinungsweisen allerdings auf eine absolut künstlerische Geltung Anspruch machen kann. In diesem Sinne genommen, bildet die realistische Sculptur zum typischen Idealismus einen scharfen Gegensatz. Wenn aber auch das Eindringen in den Kern der Erscheinung, das Aussprechen des Wesens und der innersten Seele einer Person durch die äußern Formen zur idealen Auffassung gerechnet wird, dann lebt die Feindschaft zwischen beiden Stilweisen großentheils nur in unserer Einbildung. Jedenfalls hat Rauch durch seine Victorien für die Walhalla, seine Danaide, das Grabmal der Königin Luise u. s. w. bewiesen, daß ihm die streng idealen Formen des plastischen Stils nicht minder naheliegen als die frische Lebendigkeit und ergreifende Wahrheit, welche seine Bildnißstatuen auszeichnen. Bereits in der allbekannten Goethestatuette hatte Rauch mit großem Glück die hergebrachte Stilisirung aufgegeben, dann aber auch in Monumentalwerken, wie z. B. in dem Dürerdenkmal zu Nürnberg, in der Blücherstatue (Berlin), die realistische Richtung festgehalten. Auch das

mächtige Friedrichsmonument zu Berlin erscheint in dem gleichen Geiste aufgefaßt, und wird deshalb im Volke leben und von ihm verstanden werden, während so viele andere, im anspruchvollsten Stile geschaffenen Werke längst der Vergessenheit anheimgefallen sind. Da hier keine Einzelkritiken geliefert werden können, so übergehen wir auch die Mängel, die an dem Denkmal gerügt wurden, die Mischung allegorischer Gestalten mit realen Schilderungen an den Sockelreliefs und andere, welche ohnehin die Gesammtwirkung nicht wesentlich beeinträchtigen. Aber eine andere Bemerkung können wir nicht unterdrücken. Die Zeit Friedrich's des Großen gilt dem starren Ästhetiker als der Ausbund des Geistlosen, Misgeformten und Unkünstlerischen. Will er eine Erscheinungsweise zeichnen, die sich der artistischen Verkörperung vollkommen entzieht, so verweist er auf diese Periode, in welcher die leichtfertige Buntheit des ältern Rococo in steife Nüchternheit gebannt ist, und die anspruchvolle Armseligkeit einen doppelt lächerlichen Eindruck erregt. Und dennoch wurde gerade dieser Abschnitt der deutschen Geschichte eine reiche Quelle von Kunstmotiven, er wurde von unsern besten Künstlern, wir nennen nur Rauch, Rietschel, A. Menzel und Andere, aufgegriffen und in vollendeten Werken bearbeitet. Wenn wir nun auch die stoffliche Begeisterung für die Zeit Friedrich's des Großen begreifen — es gibt ja so wenige historische Epochen, auf welche der Deutsche mit Stolz zurückblicken kann —, so war es doch neu und überraschend, daß auch die Freunde der Form hier ihre Befriedigung finden könnten. Es liegt darin ein neuer Beweis, daß, falls der Inhalt einer Zeit nur Kraft und Tüchtigkeit und wahres, kerniges Leben in sich schließt, auch eine unscheinbare, und im Allgemeinen ungünstige Form sich künstlerisch brauchbar bewährt, gerade wie der böse Wille, mit Kraft und Verstand gepaart, erhaben wirken kann. Nur eine oberflächliche historische Bildung kann den tiefen Zusammenhang, der zwischen den äußern Formen der Erscheinung und dem

Weſen und Wirken eines einzelnen Mannes, einer ganzen Zeit beſteht, verkennen, und willkürlich jene von dieſen abtrennen, nur eine oberflächliche künſtleriſche Bildung kann wähnen, wenn man die Eigenthümlichkeiten in der Kopfbildung eines Mannes hervorgehoben, ſo habe man für die pſychologiſche und hiſtoriſche Charakteriſtik genug gethan und dürfe in allem Übrigen nach ſogenannten rein ſtiliſtiſchen Grundſätzen verfahren. Iſt ein beſtimmtes Individuum der monumentalen Verherrlichung überhaupt werth, iſt es würdig, daß ſich die Nachwelt am Bilde der vollen Perſönlichkeit freue und erhebe, ſo gilt vom Geſammtkörper was gewöhnlich nur auf den Kopf und die Bruſt beſchränkt wird: die reale Eigenthümlichkeit darf unter keiner Bedingung kalten äſthetiſchen Regeln geopfert werden. Man denke ſich z. B. Leſſing als nackten Heros oder über ſeine beſondere Tracht einen künſtlich drapirten griechiſchen Mantel gehängt — wird man da nicht vielmehr an ſeine Feinde und Gegner, an die hochtrabenden, heuchelnden Stelzengänger in der Kunſt und Religion denken als an den wahrheitglühenden, wie die Natur einfachen Reformator? Entweder eine realiſtiſch durchgeführte Bildnißſtatue oder eine ganz allgemeine Allegorie, wo man dann nach Belieben ſtiliſiren kann; nur keine Miſchung beider Weiſen! Der modernen Völker Stimme iſt in Kunſtſachen nicht Gottes Stimme, aber in dieſem Falle dürfte dennoch auf die Popularität der Porträtſtatuetten Drake's und der Medaillons Afinger's, und namentlich auf den Jubel, mit welchem Rietſchel's Leſſingſtatue begrüßt wurde, einige Rückſicht genommen werden. Rietſchel's Unternehmen muß als eine entſcheidende That, die alle Bedenken gegen die realiſtiſche Richtung der Sculptur niederſchlägt, aufgefaßt werden. Auch der rigoroſe Sinn kann an der Formengebung nicht mäkeln; jeder Deutſche, jeder Verehrer des großen Mannes dagegen darf ſich der lautern Freude über die tiefergreifende Wahrheit der Auffaſſung, über die klare und ſcharfe Charakteriſtik unſers freieſten Denkers hingeben, die

auch darin das Wesen Lessing's treu widerspiegelt, daß sie auf einen prunkenden Schein verzichtet, und nur mit einfachen, an sich anspruchlosen Mitteln wirkt. Die Innigkeit und der liebevolle Ernst, mit welchem sich Rietschel in eine scheinbar undankbare und unplastische Aufgabe hineindachte, muß um so höher angeschlagen werden, als der Künstler bereits früher auf idealem Gebiete große Erfolge errungen hatte, und nichts näher lag, als nach geheiligter Tradition diese allein für die Heimat der Plastik zu erklären. Rietschel's Pietà, die Sculpturen in den Giebelfeldern des dresdener Theaters und berliner Opernhauses, die köstlichen Reliefs der vier Tageszeiten würden allein schon hinreichen, die hervorragende Stellung des Künstlers unter seinen Genossen zu rechtfertigen. Als Schöpfer der Lessingstatue steht er einzig da; er ist dadurch ein nationaler Künstler geworden, ein Ehrenname, der nur auf wenige unserer modernen Plastiker Anwendung findet.

Ob die von Rietschel so erfolgreich betretene Bahn eine unmittelbare und allgemeine Nachfolge finden wird, müssen wir bezweifeln. Hat doch der Altmeister Rauch selbst, dem wir die ersten großen Siege der realistischen Sculptur verdanken, sich jüngst bewogen gefühlt, bei einem Werke zu dem alten herkömmlichen Stil zurückzugreifen, wo Alles für die Berechtigung realistischer Auffassung zu sprechen schien. Wir meinen die Goethe- und Schillergruppe, für Weimar bestimmt, und außer Rietschel auch von Rauch modellirt.

Wer den Gedanken dieser Gruppe zuerst geboren hat, meinte es wol gut mit unsern Dichterhelden, hat aber die Leistungsfähigkeit der Plastik auf eine harte Probe gestellt. Schwerlich kann man eine härtere Abstraction ersinnen und ein minder greifbares Ding ausdenken als die der Gruppe zugrunde liegende Idee. Das Verhältniß zwischen beiden Dichtern, die Thatsache und die bestimmte Art ihres Zusammenwirkens soll in derselben zum Ausdrucke kommen. Ist denn der Zusammenhang zwischen Goethe und Schiller

etwas Einfaches und sinnlich Wahrnehmbares? Kann dieser Zusammenhang anders als zeitlich entwickelt werden? — wie er ja auch in Wirklichkeit nur nach und nach sichtbar wurde. Heißt denselben plastisch darstellen nicht in Wahrheit, ein verwickeltes und keineswegs unmittelbar verständliches Capitel der deutschen Literaturgeschichte symbolisiren? Es übersteigt schlechterdings die Grenzen der bildenden Künste und erscheint vollends für die Ausdrucksmittel der Plastik ganz unmöglich, das Wechselverhältniß zwischen den beiden Männern klar und richtig darzustellen. Es wird ihnen niemals ihr Recht widerfahren, niemals dem Beschauer, welcher Art ihr Zusammenwirken war, deutlich werden: wir können statt einer Gruppe nur zwei künstlich und willkürlich zusammengestellte Statuen erhalten. Sehen wir zu, wie unsere beiden Bildner ihre Aufgabe gelöst haben. Bei Rietschel legt Goethe die linke Hand auf Schiller's Schulter und hält in der rechten den Lorberkranz, den Schiller leise berührt. Der Letztere blickt frei empor, während Goethe klar und sicher vor sich schaut. In der Kopfhaltung — dies geben wir zu — erscheint die Eigenthümlichkeit jedes Einzelnen glücklich angedeutet, wie denn jede Statue, für sich betrachtet, eine Fülle seltener Schönheiten offenbart und auch die Gruppe als solche, wenn wir von dem Widerspruche der Grundidee absehen, die Meisterschaft Rietschel's in realer Schilderung und in der Beherrschung der plastischen Ausdrucksmittel bewährt. Nur das Motiv des von beiden Dichtern erfaßten Kranzes erscheint nicht einfach, nicht klar genug. Wollen die Dichterfürsten den Kranz theilen? Soll er von dem Einen zum Andern übergehen? Wir fürchten, jeder Beschauer wird darüber eine andere Meinung hegen. Gerade die Plastik soll aber Alles, was an das Räthselhafte streift, vermeiden. Und dann gehört der Kranz auf den Kopf und nicht in die Hand, wo er gerade so sehr auf seinem Platze ist wie ein Blumenstrauß auf dem Haupte. In dieser Hinsicht hat Rauch einen glücklichern Griff gethan.

Er läßt Goethe den Lorberkranz hinter Schiller's Schulter emporheben, als ob er ihn mit demſelben bekrönen will. Die gegenſeitigen Beziehungen ſind übrigens hier wie bei der vorher erwähnten Gruppe unklar angegeben: die Berührung der Hand Beider iſt vieldeutig und deshalb nichtsſagend. Was aber in Rietſchel's Werk unbedingt den Vorzug verdient, das iſt das Coſtüm. Er hat die Männer in ihrer natürlichen, wahren Tracht belaſſen, Rauch dagegen Tunica, Griechenmantel und Sandalen zur Charakteriſirung neuerer deutſcher Dichter für nothwendig erachtet. Weil ſie etwa an antiken Studien ihren Geiſt großgezogen hatten? So rechtfertigt Kugler im „Deutſchen Kunſtblatt" Rauch's Auffaſſung. Der Rumpf, meint er weiter, entſpreche dem körperlichen Thun, im Kopfe finde geiſtiges Wirken ſeinen Ausdruck. Da nun bei den Dichtern das letztere vorwiege, ſo müſſe die Bedeutung des Körpers untergeordnet, Alles was das äußere Thun vorwiegen ließe, zurückgedrängt werden. Dies finde durch die Idealiſirung, durch die ſtilgemäße antike Darſtellung des Körpers ſtatt. Das Ungenügende dieſer Deduction blickt aus jedem einzelnen Satze durch. Das geiſtige Thun iſt keineswegs das ausſchließliche Dichterprivilegium. Auch unſere Feldherren haben nicht mit dem wuchtigen Arm den Feind beſiegt, auch unſere Staatsmänner nicht mit dem Körper die Ordnung gelenkt und die öffentlichen Angelegenheiten geleitet. Folgerichtig müſſen alſo auch ſie antik drapirt werden, und Wellington als Achilles iſt keineswegs, wie wir Alle bisher dachten, eine Lächerlichkeit, ſondern ein muſtergültiges Werk. Und dann beruht die Annahme, die antike Gewandung verleihe dem Kopf das Übergewicht und laſſe den Rumpf zu ſeinem bloßen Träger herabſinken, auf einem argen Irrthum. Gerade die antike Gewandung bringt Kopf und Rumpf in das ſtrengſte, und wir geben gern zu, vollendete Ebenmaß und ſondert ſie nicht, wie die neuern Trachten, bei welchen vielmehr feſtſteht, daß ſie die Bedeutung des Kopfes ſelbſtändig

in den Vordergrund stellen und die individuellste Ausprägung desselben gestatten. Aber wenn auch dies Alles nicht wäre: die antike Stilisirung von Bildnißstatuen neuerer Helden ist und bleibt ein Fehler, weil dadurch die Bestimmung derselben vereitelt und das unmittelbare Verständniß derselben unmöglich gemacht wird. Der Antike bleibt im Kreise des Plastischen noch immer ein großer Spielraum, freie plastische Schöpfungen können nur in ihrem Geiste gebildet werden. Aber im Kreise der Denkmalsculptur dürfen wir sie nicht dulden. Ebenso gut, als sie hier herrschen zu lassen, wäre es, auf dieselbe gänzlich zu verzichten. Tieck's halbnackter Iffland im Heroenmantel ist kein Iffland und wird bei keinem Menschen das Andenken des spießbürgerlichen platten Dramatikers hervorrufen.

Wir lernten in Rauch den Altmeister der deutschen Bildner kennen, durch das Schulverhältniß ist ihm der größte der jüngern Bildhauer, Rietschel in Dresden, verbunden. Auch sonst zählt der nun achtzigjährige Rauch noch viele Schüler und Anhänger. Auf diese Art kam viel Gemeinsames in die neuere deutsche Sculptur und wurde Berlin, wo Rauch wirkt und lebt, der natürliche Mittelpunkt der deutschen Sculpturthätigkeit. Wir meinen nicht gerade A. Kiß, wenn wir von den besten Trägern der berliner Sculptur sprechen, mag auch sein Ruf am weitesten verbreitet sein. Es fehlt Kiß die Fähigkeit, seine Entwürfe plastisch durchzubilden, oder wo er sich daran wagt, verliert er sich in das Kleinliche oder mechanisch Ausführliche. Der heilige Georg (Gypsmodell auf der pariser Ausstellung) leidet an dem letztern, die Amazone und der heilige Michael an dem ersten Gebrechen. Frische und lebendige Künstlerkräfte, klar in ihrem Wollen, gewandt und reich in ihrem Können, mit reinem offenen Sinn für das unmittelbare Leben ausgestattet, und dabei von einem innigen Schönheitsgefühl getragen, treten uns in Drake, Bläser, Wredow, in der Familie der Wolff entgegen, an die sich noch Schievelbein, Calide,

Wichmann u. A. anschließen. Man wird lange suchen müssen, um ein ähnlich vollendetes Werk wie das Reliefband am Denkmal Friedrich Wilhelm's III. im Thiergarten, von Drake, zu finden, wo er das Leben in freier Natur schildert und unsere Empfindung durch das Reine, Frische und Anmuthige der Auffassung und Darstellung so überaus innig und mächtig anzieht; auch Wredow's Paris und Ganymed zählen mit Recht unter den glücklichsten Schöpfungen der Gegenwart und beweisen das Vorhandensein des reinsten idealen Sinnes auch in der neuern Kunst. Ebenso wenig dürfen Wilhelm Wolff's Thierbilder, Alb. Wolff's heroische Darstellungen (der Kampf mit dem Löwen), Wichmann's naive Genrewerke (die Wasserschöpferin, ebenbürtig der bekannten Spinnerin des frühverstorbenen R. Schadow), die Vergleichung mit den tüchtigsten Werken der Vergangenheit scheuen.

Wir können die vielbesprochenen acht Marmorgruppen auf der Schloßbrücke in Berlin nicht unerwähnt lassen. Sie sind von verschiedenem Werthe: Drake's Nike die Sieger krönend, Schievelbein's Athene die Krieger unterweisend, Wredow's Nike den Gefallenen emportragend, stehen unbedingt über Möller's und Wichmann's Gruppen. Ihre Trefflichkeit schützte sie aber nicht, in dem Verdammungsurtheil einbegriffen zu werden, welches über das gesammte Werk gefällt wurde. Auf die moralischen Bedenken gegen die nackten und halbnackten Statuen gehen wir natürlich nicht ein. Man wirft aber dem Werke auch die Abstraction, das Fremdartige und Fernliegende der Motive vor. Es paßt nicht zu seiner Umgebung und ruht in einer der Gegenwart ganz entgegengesetzten Anschauungsweise. Daß in einem katholischen Lande die Brückenheiligen ihren Platz besser ausfüllen als Nike und Athene auf der berliner Schloßbrücke, unterliegt keinem Zweifel. Sie konnten aber nicht füglich hier zur Aufstellung kommen; was blieb dann übrig, wenn man nicht zur neuern preußischen Geschichte griff, deren

Hauptheldeu bereits sämmtlich plastisch verherrlicht waren, als auf die Antike und ihren symbolischen Ideenkreis zurückzugehen? Die Sculptur ist in der modernen Bildung noch lange nicht eingebürgert genug, als daß sie nicht zeitweilig an scharfe Ecken geriethe und anstieße. Nicht immer liegt aber die Schuld an der eigensinnigen Sculptur, häufig auch an dem winkeligen Wesen unserer Bildung.

Durch Rietschel fand die in Berlin begonnene reale Kunstweise den Weg nach Dresden. Neben Rietschel besitzt hier die Sculptur ihren thätigsten Vertreter in Hähnel, der aber in der Reproduction antiker Motive eine glücklichere Hand offenbart als in der selbständigen Schöpfung monumentaler Werke. In München herrscht zwar nicht mehr die massenhafte Thätigkeit, wie zu Schwanthaler's Zeiten, eben durch diese Einschränkung verlor sich aber auch die decorative Flüchtigkeit, welche der ältern Schule mit Recht vorgeworfen werden kann, und bahnt sich das Streben nach schärferer Individualität, ein sinnigeres, empfindungsreiches Eingehen auf den Geist der Antike Bahn. Brugger, Halbig, Schaller und Widnmann sind die Hauptstützen der plastischen Kunst in München.

Berlin behält zwar immer noch den Vortritt auf dem Gebiete plastischer Thätigkeit; bezeichnend für die gesteigerte Ausdehnung unserer Bildung und vielversprechend für die Zukunft unserer Kunst ist aber die Thatsache, daß Berlin keineswegs die deutsche Sculptur monopolisirt, die Zahl selbständiger Mittelpunkte künstlerischer Wirksamkeit stetig sich mehrt. Hopfgarten's Atelier in Biberich verdankt zwar nur zufälligen Umständen den Ursprung, was jedoch in Frankfurt, in Köln, hier an den Dombau anknüpfend, namentlich aber in Wien und in Östreich überhaupt gewirkt und vorbereitet wird, kann nicht blos momentanen Einflüssen zugeschrieben und als bedeutungslos einfach beiseite gesetzt werden. Die wiener Plastik wurzelt in keiner heimischen Tradition, ihr Erwachen zu größerer Thätigkeit stammt erst

aus den neuesten Zeiten und wurde zunächst von der münchener Richtung bestimmt. Auch läßt sich bis zu dem gegenwärtigen Augenblick von keiner hervorragenden Schöpfung erzählen. Doch scheint Alles darauf hinzudeuten, daß hier die Plastik andere Pfade verfolgen werde, als im deutschen Norden, und der Gegensatz, der zwischen Berlin und Wien auf kunstwissenschaftlichem Gebiete herrscht, auch in die praktischen Kreise übergehen werde. Dort findet vor allem das classische Alterthum die eifrigste Pflege, archäologische Studien die weiteste Anerkennung. Selbst jene Männer, die der Erforschung der mittelalterlichen Kunst ihre Kräfte weihen, zeigen sich berührt von diesen Einflüssen und bekennen sich offen zu dem Grundsatze, daß die Kunst des Mittelalters im Ganzen eine abgeschlossene Erscheinung ist, und soweit sie zur Wiederbelebung sich befähigt, dieses nur durch das Einimpfen des antiken Ebenmaßes zustande kommen kann. Im Kaiserstaate hat weder das Studium der antiken Kunst noch die Begeisterung für die letztere eine heimatliche Stätte gefunden. Dagegen wird die mittelalterliche Kunstgeschichte mit einem enthusiastischen Eifer gepflegt, der im ganzen übrigen Deutschland nicht seines Gleichen findet, und der Anschluß an die ältere christliche Plastik mit einer Kraft und Ausdauer versucht, der vielleicht für die Zukunft der östreichischen Kunst entscheidend wirken kann.

Die Einkehr in das Volksthum in der Malerei.

Die engen Beziehungen, welche im Beginne des modernen Kunstlebens zum deutschen Volksthume walteten, gingen im Laufe der weitern Entwickelung theilweise verloren. Der absolute Idealismus konnte sich nicht füglich von den Schranken einer bestimmten nationalen Anschauungsweise gefangennehmen lassen: er liebt es, über allem Realen und geschichtlich Gewordenen zu schweben; auf der andern Seite wieder vermochte sich die einseitige und nur von ihrem Ich und dessen Schmerzen träumende Subjectivität der sogenannten

Stimmungsmaler nicht zum historischen Ernst, zur sachlich-klaren, allgemeingültigen Anschauung zu erheben. Die Wandlung des öffentlichen Bewußtseins in dem letzten Jahrzehnd, die nationale Richtung in der Wissenschaft, in der Literatur und im Leben konnten nicht anders als einen nachhaltigen Rückschlag auf die Malerei ausüben, welche ohnehin im eigenen Kreise durch die Hinneigung zum Realismus dem Objectiven und Volksthümlichen einen Schritt näher trat. Die nationale Richtung in der Malerei war aber nicht etwa stofflicher Natur. Man kann ausschließlich dem heimischen Kreise die künstlerischen Motive entlehnen, ohne deshalb mit dem Volksthume in nähere Berührung zu treten. Erst die Einkehr in die nationale Formenweise stempelt die Kunst zur nationalen. In Einzelheiten haben zwar schon ältere Meister der Gegenwart aus dieser Quelle geschöpft, doch wurde der Rückgang auf die altheimischen Formentypen und die volksthümliche Anschauungsweise nicht zum bestimmenden Zuge ihrer Kunst. Jüngern Tagen blieb die Vollendung dieser Richtung vorbehalten. Man wird ohne Zweifel fragen, wie es möglich sei, an eine Kunstweise anzuknüpfen, die notorisch an sich selbst verzweifelte, mitten in ihrer Entwickelung abbrach und sich widerstandslos einer fremden Bildung unterwarf. Und dann, kann das formelle Ungenügen der altdeutschen Kunst durch ihre gewiß noch einseitigern und schwächern Nachtreter beseitigt werden, können wir einer patriotischen Marotte zu Gefallen auf die wichtige Errungenschaft der neuern Kunst, durch Formenvollendung zu glänzen, verzichten? Dies ist Alles richtig, sobald an die Ölmalerei gedacht und von dieser die Wiederaufnahme der altdeutschen Art verlangt wird. Dieselbe ist aber nicht hier gemeint, sie kann gar nicht gemeint sein, da die positiven, unsterblichen Erfolge der altdeutschen Kunst einem ganz andern Kunstkreise, nämlich jenem des Holzschnitts (und Kupferstichs) angehören. Zu einer weitern Auseinandersetzung über diesen Punkt ist hier nicht der Ort; der vollständige Beweis

dafür, daß und aus welchen Gründen die altdeutschen Holzschnitte und Kupferstiche in erster Reihe betrachtet werden müssen, wenn es sich darum handelt, die wahre Geltung und das Wesen der altdeutschen Kunst zu erkennen, wurde an einem andern Orte von uns niedergelegt. Nur die alltägliche Meinung, der Holzschnitt sei ein bloßes Mittel der Vervielfältigung, keine ursprüngliche, selbstgenügende Ausdrucksweise, bedarf der Widerlegung. Es verhält sich damit wie mit dem Plattdeutschen im Verhältniß zum Hochdeutschen. Klaus Groth's classische Bemerkung darüber in seinem „Quickborn" verdient hier umsomehr eine Stelle, als sie mit einem einfachen Namenswechsel auch unsern Gegenstand erschöpft: „Es ist Mode geworden, die plattdeutsche Poesie als mundartige zu bezeichnen. Das Plattdeutsche hat verschiedene Mundarten, zum Beweise, daß es selbst keine Mundart ist; es ist eine selbständige Sprache, die ebenbürtige, ja ältere Schwester des Hochdeutsch. Sie hat für alle Töne der Menschenbrust den directen Ausdruck, für jeden Menschengeist den artikulirten Laut, für jeden echten Gedanken das rechte Gewand; sie ist nicht etwa naiv oder komisch, oder derb oder schlecht: sie hat zum Lachen und Weinen die Geberde, sie kann gar vornehm und herablassend sein und es steht ihr wohl an." Ganz in derselben Art meinte man den Holzschnitt und die verwandten Kunstarten damit abfertigen zu können, daß man sie mit verkrüppelten Dialekten verglich, höchstens dazu gut, in der eigentlichen Malerei ausgedrückte Gedanken weiterzuverbreiten. In Wahrheit, so meinte man weiter, sei jeder Holzschnitt aus dem Hochdeutsch der Ölmalerei übersetzt, oder verlange zur Allgemeingültigkeit die Rückübersetzung in diese ausschließlich vollkommene Sprache. Diesen Meinungen gegenüber muß man, auf die Geschichte des Holzschnitts gestützt, die Ebenbürtigkeit und Nebenordnung desselben mit allen übrigen malerischen Ausdrucksweisen behaupten. Der Holzschnitt verlangt die ganze Phantasie zu seiner Schöpfung, befriedigt dieselbe aber auch gänzlich;

die mit seiner Hülfe verkörperten Gedanken verlieren dadurch nichts an Vollständigkeit, sie erhalten nicht eine matte, halbfertige Gestalt. Die Wirkung des Holzschnitts ist vielmehr eine ebenso selbständige als abgeschlossene. Der im Holzschnitt darstellbare Ideenkreis erscheint allerdings fest abgegrenzt und bestimmten Grenzen unterworfen, aber ähnliche Schranken und Gesetze finden sich bei allen Kunstweisen vor. Durch den Verzicht auf Farbenwirkungen verliert der Holzschnitt die Fähigkeit, die äußere Erscheinung der Dinge bis zur Illusion wiederzugeben und durch den magischen Schein des Colorits zu glänzen; er gewinnt jedoch auf der andern Seite eine mächtige Ausdehnung des Ausdrucks, er setzt der Erfindungskraft, der Phantasie ungleich weitere Grenzen und gestattet auch dem tief Innerlichen, nur leise an der Oberfläche der Erscheinung Streifenden, die Verkörperung. Der Holzschnitt (und der Kupferstich) eröffnet dem Phantastischen wie dem Humoristischen den Zugang, folgt dem Gedanken des Künstlers unmittelbar bis in die geheimnißvollste Tiefe und versinnlicht die innerlichste Empfindung ebenso treffend als den scharf zugespitzten Charakter. Nun ist es bekannt, wie sehr in der altdeutschen Schule die Erfindungskraft der Künstler den plastischen Formentrieb weit überragte, wie ihre Ausdrucksweise auf das Charakteristische hindrängte und der Reichthum und die Tiefe der Gedanken gewöhnlich dem formellen Schönheitssinne voranlief. Daß sie ein Gestaltungsmaterial willkommenhießen, welches sich so überaus gefügig und anspruchlos erwies und dabei die freiesten Gedankenimprovisationen gestattete, erscheint ebenso begreiflich, als daß auch heutzutage, bei unverändertem Grunde des deutschen Geistes, die tiefere Einkehr in das Volksthum durch die Wiederbelebung des Holzschnitts vor sich ging. Dieselbe ist in glänzender Weise erfolgt. Seit dem Anfange des Jahrhunderts, wo der Holzschnitt so gut wie ausgestorben war, erfreut sich derselbe jetzt, von Gubitz und Höfel zuerst wieder angeregt, der reichsten Pflege. Unzelmann in

Berlin, Flegel, Kretzschmar, Gaber in Leipzig, Bürckner in Dresden, die xylographische Anstalt von Braun und Schneider in München, dürfen sich mit den besten Holzschneidern des 16. Jahrhunderts messen. Sie haben nicht allein die Technik auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht, sie haben auch mit sicherm Instinct die echtdeutsche Form des Holzschnitts wiederaufgefunden und, im Gegensatz zu der geistreich pointirten flüchtigen Manier der Franzosen, zu den malerischen Verirrungen der Engländer, an der derbkernigen, breiten Weise unserer Alten festgehalten. Zu diesen Holzschneidern gesellten sich glücklicherweise auch die rechten Künstler, welche sich liebevoll in das Wesen des Holzschnitts hineindachten, nichts Unmögliches von ihm foderten, dafür alle eigenthümlichen Vorzüge desselben in das hellste Licht zu stellen wußten. Wir sind förmlich in Verlegenheit, die Zahl der gediegenen größern Holzschnittwerke abzugrenzen. Wir erinnern nur an das große Bibelwerk Schnorr's, an Menzel's mannichfache Bilder aus dem Leben Friedrich's des Großen, diese, wie es die Natur der Motive mit sich bringt, freier, leichter und malerischer behandelt, als es der deutsche Holzschnitt sonst gestattet; an die „Fliegenden Blätter", die „Bilderbogen", an die figurenreichen „Zwölf Bilder aus dem Leben bairischer Fürsten", sämmtlich aus Braun und Schneider's Atelier hervorgegangen, vor allem aber an die köstlichen Werke Richter's in Dresden, die freilich in Holzschnitte reproducirt viel von der ursprünglichen frischen Poesie, die Richter's Originalzeichnungen durchweht, verlieren. Das ist der Mann nach dem Herzen des deutschen Volks, der eine Naturgeschichte desselben gezeichnet hat, treuer und lebendiger als es die geistreichste Feder liefern kann. Das deutsche Kind, die deutsche Magd, der deutsche Philister, wie lebendig treten sie uns nicht in Richter's Bildern entgegen. So haben wir als Kinder gebetet und gespielt, so mit dem Brei und „dem rechten Magenpflaster" der Kartoffel auf dem Tische geliebäugelt, so als frische Burschen getollt und

als selige Jünglinge geliebt und gesungen. Diese Bauern und Handwerksburschen, diese gehäbigen, gutmüthigen Spießbürger, die sich des Lebens ruhig freuen, diese innigen Mütter und glücklichen Väter, heute, gestern begegneten wir ihnen auf unserm Wege; wir werden mit ihnen rasch befreundet und fühlen in ihnen unser eigenes Blut. Wir stoßen nicht allein auf echtdeutsche Physignomien, auch unsere eigenthümliche Empfindungsweise und Lebensart, das wahre deutsche Gemüth findet in Richter seinen treuesten Schilderer. Man greife z. B. aus dem „Beschaulichen und Erbaulichen" das Bild mit dem Motto: „Laß Neider hassen u. s. w.", aus den Volksmärchen „Die blumenwartende Meta", die Bilder zum „Schatzgräber" heraus, man durchblättere die Volks- und Studentenlieder, die „Alemannischen Gedichte" u. s. w. und frage sich dann, ob man irgendwo treuere Bilder unsers heimischen Daseins getroffen, ob nicht dieser harmlose Humor, dieser gutmüthige Scherz, dieser Ausdruck der Freude und des Leides aus unserer innersten Seele geschrieben sei. Was wir außerdem überaus hoch schätzen, ist das Sichbegnügen mit den einfachsten Mitteln, das Verzichten auf alle überflüssige Virtuosität, namentlich was Licht- und Schattenwirkung anbelangt. Wir sind überzeugt, daß Richter's Bilder noch leben und den Sinn erfreuen werden, wo so manche anspruchvolle Gemälde und sogenannte monumentale Werke längst vergessen sein werden. Seit vielen Menschenaltern ist dem deutschen Volke kein besseres Familienbuch geschenkt worden. Daß man dennoch häufiger glatte Stahlstiche und kokett illuminirte Lithographien an den Wänden, als Richter's Bilderbücher auf den Tischen erblicken kann, spricht weder für die Reinheit unsers Kunstsinns noch für die Kraft unserer heimatlichen Gefühle. Richter's Meisterschaft hält mit seiner Fruchtbarkeit gleichen Schritt. Die Auswahl des Besten, im „Richteralbum" gesammelt, konnte auf nahezu 300 Bilder gebracht werden. Als seine Hauptwerke dürfen wir wol „Die alten und neuen Studenten- und Volkslieder",

„Das Abc-Buch für große und kleine Kinder", die Illustrationen zu Hebel's „Alemannischen Gedichten", „das Goethealbum", „Beschauliches und Erbauliches" und„ Christenfreude in Lied und Bild" (in Verbindung mit Schnorr und Andree) und „Das Vaterunser" (in Holz geschnitten von Gaber), hervorheben. Seiner Natur gemäß gelingt Richter die Darstellung friedlicher Zustände und des Privatlebens, des Kinderdaseins und des heitern Familientreibens am besten. Am wenigsten er selbst ist Richter in den Schilderungen des Mittelalters. Seine Ritter und Ritterfräulein leben nicht und haben gewiß niemals geathmet. Auch für leidenschaftliche Scenen erscheint seine Phantasie wenig zugänglich und sein Gestaltungssinn unzureichend.

Kein Nebenbuhler — Richter bleibt in seiner Weise unerreichbar —, aber doch ein vielfach verwandtes Talent tritt uns in dem berühmten Fabelzeichner Otto Speckter entgegen, dessen letzte und wichtigste Thätigkeit der Illustration des „Quickborn" gewidmet war. Die Formschnitte nach Speckter's Zeichnungen erscheinen malerischer angelegt, dagegen die charakteristische Auffassung der Gestalten stumpfer, der zuweilen angeschlagene scherzhafte Ton matter als bei Richter. Aber wie Richter das deutsche Haus- und Privatleben, so hat Speckter die besondern dithmarsischen Zustände mit seiner Phantasie durchdrungen, sie mit tiefer Wahrheit und poetischer Innigkeit wiedergegeben. Anmuthig und anheimelnd wirken besonders die landschaftlichen Bilder, die Lindenbäume am Dorfplatze, die Moore, das Seeufer u. s. w.

Ein günstiges Geschick lenkte Richter auf das seiner Phantasie ausschließlich entsprechende Material: seine Thätigkeit als Ölmaler ist qualitativ unbedeutend, der Ruhm, den er genießt, war dem Holzzeichner bestimmt. Andern Künstlern wurde es nicht so gut. Mit überströmender Phantasie, mit einem reichen poetischen Sinne begabt, ausgezeichnete Charakterschilderer, Künstler, die ein tiefes Schönheitsgefühl mit einem frischen Humor verbinden, aber unfähig

sind, dem selbständigen Glanze der äußern Erscheinung einen Reiz abzugewinnen, und sich von diesem in ihrer Phantasiethätigkeit nicht binden lassen wollen, mühen sie sich vergeblich mit der Farbe ab, die doch weit entfernt, die Wirkung ihrer Bilder zu erhöhen, derselben nur schadet, da sie Anfoderungen wachruft, welche der Sachlage nach nicht befriedigt werden können. Wir erinnern uns, daß einzelne Monumentalwerke, durch den Stich vervielfältigt, den Eindruck der Vollendung erweckten, den man mit dem besten Willen angesichts ihrer malerischen Ausführung nicht wahrnehmen konnte. Das war nicht zufällig, sondern hatte darin seinen Grund, daß diese Werke unbewußt im Geiste des Kupferstichs gedacht waren, der mit dem Holzschnitt ausschließlich das passende Material für den erfindenden Formensinn abgibt. Das Gesagte gilt namentlich von Moritz Schwind. Wenn sein Elfenreigen im Städel'schen Museum abstößt — so trockene, platte Leiber sind nur noch selten gemalt worden —, wenn sein Sängerkampf auf der Wartburg (ebendaselbst) kalt läßt, so muß man dies nicht der ungenügenden Composition, sondern einzig und allein der Herabsetzung des Colorits zur Färbung zuschreiben. Man übertrage in Gedanken die Bilder in farblose Zeichnungen, und man wird dort über die Zartheit der Empfindung, hier über die lebendigscharfe Charakteristik in Entzücken gerathen. Noch viel deutlicher offenbart sich der Fehlgriff im technischen Material an einem kleinern Bilde, das wir vor einigen Jahren auf deutschen Ausstellungen sahen. Schwind nahm sich in demselben den Berggeist Rübezahl zum Vorwurf und wollte durch die äußere Gestaltung, durch das Knorrige, Ästige, Hölzerne in der Körperbildung die Natur desselben symbolisiren. Mit der realistischen Ölfarbe durchgeführt kam aber nur ein absonderliches Bild zum Vorschein, während ganz zweifellos der Holzschnitt das durch die Composition vorgeschriebene Material war, um den phantastischen, in der Form ungebundenen Gedanken zu verkörpern. Als Humorist

ſtreift Schwind nicht ſelten ſchon leiſe an die Caricatur an: nicht in ſeiner Intention, ſondern weil die ſpröde Natur des Materials (z. B. der Hochzeitsmorgen und Roſe) ſich ſeiner bis in das Feinſte ausmalenden Phantaſie nicht fügt und an den äußerlichen Formen zu ſehr feſthält. Ob das jüngſte Werk Schwind's, das Märchen vom Aſchenbrödel, durch die Ausführung in Öl gewonnen hat, möchten wir bezweifeln, wenngleich die Wahl und die Zuſammenſtellung der Farben, die leichte maleriſche Behandlung hoch gerühmt wird. Uns ſcheint auch hier in der Compoſition ein der Ölmalerei widerſtrebendes Element zu liegen. Es iſt nämlich das Bild durch Innenleiſten in vier Abtheilungen gegliedert, und um die Hauptbilder noch Darſtellungen von Nebenſcenen (Pſyche und Dornröschen) gruppirt. Für ſolche geiſtreiche Combinationen geſtattet die Ölmalerei nach unſerm Bedünken eine viel zu geringe Freiheit: greift man zu ihr, ſo muß man nothwendig auch ihre Conſequenzen in Bezug auf die Naturwahrheit des Colorits und deſſen Abtönungen, auf Luftperſpective u. ſ. w. mitnehmen. Geſchieht dies nicht, ſo erſcheint dies als ein Fehler, als ein doppelter Fehler jedoch, wenn das Werk auch ohne Färbung in ſich abgeſchloſſen und vollendet ſich darſtellt. Ungleich näher mußte Schwind die Frescomalerei liegen, welche ihrem ganzen Weſen nach die ſelbſtändige Wirkung der Farbe minder betont. In der That machen Schwind's ältere Fresken in dem Treppenhauſe der karlsruher Akademie einen durchaus erfreulichen Eindruck. Vollends gehören die Entwürfe zu dem Wandſchmucke der Wartburg zu den edelſten und köſtlichſten Erzeugniſſen unſerer Kunſt. Welche Reinheit und organiſche Abgeſchloſſenheit der Compoſition, ſodaß auch nicht eine einzige Linie anders und beſſer gedacht werden kann, welche Tiefe der Empfindung tritt uns nicht in den Werken der Barmherzigkeit (mit Ausnahme einer einzigen Scene) entgegen! Da zeigt es ſich wieder, daß noch das Erbtheil deutſcher Kunſt: die reiche Erfindungskraft, das

energiſche Gefühl, lebt, aber veredelt und gehoben durch einen reifen Schönheitsſinn. Und wenn wir ſchon einmal Schwind's beſte Schöpfungen aufzählen, da dürfen wir auch nicht das Kreuzerblatt in den „Münchener Bilderbogen", welches die Geſchichte vom geſtiefelten Kater erzählt und durch den friſchen Humor, den naiven, echt volksthümlichen Ton der Schilderung ergötzt, unerwähnt laſſen. Die deutſche Märchen- und Sagenwelt, das iſt der rechte Boden für Schwind, auf dieſen Schauplatz ſollte er ausſchließlich ſeine Wirkſamkeit verlegen. Schwind erſcheint dafür ebenſo glücklich prädeſtinirt (aber Märchen laſſen ſich nicht malen, nur zeichnen) wie der ihm vielfach befreundete B. Genelli für die geiſtreiche, vom reinſten plaſtiſchen Stile beſeelte Reproduction des antiken Lebens. Nicht immer originell, iſt Genelli doch ſtets glücklich in der Wahl der Gruppen und der Anordnung der Geſtalten, deren Lage in der Regel die Linienſchönheit des menſchlichen Körpers in das hellſte Licht ſtellt, deren Erfindung bald durch Grazie, bald durch majeſtätiſche Kraft ſich auszeichnet. Wenn wir Genelli den Künſtlern anreihen, in welchen ſich die volksthümliche Anſchauungs- und Empfindungsweiſe vorzugsweiſe verkörpert, ſo könnte ſchon der Umſtand uns rechtfertigen, daß wir die Liebe und das Verſtändniß des claſſiſchen Alterthums den wichtigſten Zügen des deutſchen Nationalcharakters beizählen. Wir werden z. B. Schinkel niemals zu den Volksverderbern, vielmehr zu den edelſten Vertretern der nationalen Bildung rechnen, und mit Schinkel iſt Genelli bereits vor vielen Jahren verglichen worden. Dann aber tritt bei Genelli auch ein phantaſtiſches Element („Leben der Hexe") wirkſam auf, und erſcheint die Compoſitionskraft über die maleriſche Technik weit überwiegend — Eigenſchaften, die weſentlich unſern Künſtlern zukommen, jedenfalls Genelli mit der nationalen Kunſtbildung enger verknüpfen als die ſeichte Nachahmung des Thomas Lawrence durch die Porträtmaler: Amerling, Schrotzberg,

Pollack u. A. Daß diese Leute in zahlreichen Kreisen eine große Geltung erreichten, daß man die flache Eleganz ihrer Bilder für Schönheit, das Kokette ihres Colorits für Farbenpoesie nahm, nimmt uns nicht Wunder. Glänzend lackirte Japaneserwaaren finden auch mehr Verehrer als antike Bronzen.

Die Krisis in der historischen Malerei.

Wir haben in der unmittelbar geschilderten Kunstrichtung nur einen Strom der neuesten deutschen Kunstentwickelung kennen gelernt, ein anderer jetzt wenigstens ungleich mächtiger fließender bleibt noch zur Besprechung übrig. Von streng geschiedenen Localschulen kann füglich nicht gesprochen werden, wenn man die jüngste Thätigkeit auf dem Gebiete der Malerei betrachtet. Der eigenthümliche Stempel, welcher früher den düsseldorfer und münchener Arbeiten anklebte, erscheint verwischt und abgegriffen, neuere münchener Werke z. B. den ältern hier erzeugten beinahe stärker entgegengesetzt als den gleichzeitigen düsseldorfer Schöpfungen. Auf der einen Seite freilich stoßen wir auf Colonien der Mutterschulen. Die münchener Kunst hat in Prag und Wien eine neue Pflanzstätte gefunden, düsseldorfer Künstler haben in Dresden und Frankfurt eine zweite Heimat angebaut. Auf der andern Seite wieder begegnen wir Mischungen und Neutralisirungen. In Dresden wirkt neben Hübner und Bendemann noch Schnorr; Berlin hat münchener und düsseldorfer Kräfte an sich herangezogen; in Düsseldorf selbst tritt das deutsche Element nahezu vor dem skandinavischen und nordamerikanischen zurück, oder wenn diese Behauptung vielleicht zu weit geht, so muß doch soviel zugegeben werden, daß Düsseldorf nur der äußere Schauplatz, die ausgedehnte Werkstätte wurde, die bereitwillig Jedem, der da kommt, sich aufschließt und die verschiedenartigsten Richtungen ruhig und ungestört nebeneinander sich entwickeln läßt. Schwerlich wird man den

Rücktritt der deutschen Localschulen bedauern können. Auf Persönlichkeiten basirt, in der betreffenden Localbildung selbst ohne tiefe Wurzeln, mußten sie, einmal des äußern Einigungsbandes beraubt, auseinanderfallen. Als Lehr- und Erziehungsanstalten haben sie ihre alte Wichtigkeit bewahrt: die münchener Akademie zählte z. B. im Jahre 1855 etwa 200 Schüler, darunter die Hälfte Nichtbaiern. Ihren kunstgeschichtlichen Werth haben aber diese Anstalten theilweise verloren, sodaß gegenwärtig mit größerm Rechte als je zuvor von einer allgemeinen deutschen Kunst gesprochen werden darf. Es ist keineswegs Berlin, wie Einzelne behauptet, an die Stelle Münchens und Düsseldorfs getreten. Berlin zählte früher wie gegenwärtig viele tüchtige Künstler, ohne daß diese unter sich einen wesentlichen Zusammenhang entwickelt oder in tiefern geistigen Beziehungen zu ihrer Localumgebung gelebt hätten. Wir unterschätzen nicht die Leistungen der berliner Meister, und verhehlen uns nicht, daß die norddeutsche Hauptstadt einer der mächtigsten Sammelpunkte der modernen Kunstthätigkeit wurde. Aber schon der Umstand, daß die monumentale Malerei hier zu einer verhältnißmäßig späten Pflege gelangte, nachdem sich schon ein ausgedehntes Kunstleben festgesetzt hatte, daß die meisten tonangebenden Künstler älterer und neuerer Zeit nicht hier ihre Entwickelung durchmachten, sondern ihre vollendete Bildung von außen mitbrachten, verwehrt an eine innere Einheit und an einen organischen Zusammenhang der Schule zu denken. Dazu kommt noch, daß die Anschauungsweisen, von welchen die Künstler ausgehen, häufig scharfe Gegensätze aufweisen und kaum ein einziger Culturstandpunkt der Gegenwart unvertreten bleibt. Das spricht für eine gesteigerte Empfänglichkeit und offenbart ein vielseitiges, mannichfaches Leben, aber es lähmt die klare Entwickelung und verringert die nationale Bedeutung der Kunst.

Der decorative Wandschmuck, womit Däge, Pfan-

nenschmidt, Steinbrück, Hopfgarten, Kaselowski, Eybel, Hermann, Schrader u. A. den Prachtbau der neuen Schloßkapelle ausstatteten, die landschaftlichen und historischen Wandgemälde im Neuen Museum von Pape, Biermann, Gräb, Schirmer, Schrader, Stilke, Heydenreich, G. Richter u. A. zeigen keinen wesentlichen Fortschritt gegen ähnliche münchener Werke, mag auch einzelnes Treffliche darunter vorhanden sein. Damit soll kein Tadel ausgesprochen werden. Die Kunst hat sich niemals in Siebenmeilenstiefeln ihrem Ziele entgegenbewegt. Aber es konnte doch nicht unerwähnt bleiben, weil so häufig die Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen deutschen Schulen misverstanden werden. Unter den ältern berliner Künstlern vermitteln Wach und Kolbe die Gegenwart mit jener dem jüngsten Geschlechte schon kaum kenntlichen Zeit, in welcher die deutsche Kunst zuerst nach ernster Wahrheit rang und die äußern Formen mit poetischem Inhalte zu füllen suchte. Daß man die Poesie zunächst in romantischen Stoffen suchte, den religiösen Darstellungen tieferes Empfindungsfeuer nicht stets einhauchte, kann nicht den Individuen zur Last geschrieben werden. Vielseitig angeregt, in den mannichfachsten Richtungen wirksam tritt uns der ältere Begas, der berühmte Loreleischöpfer, entgegen. In Wach's Fußstapfen bewegt sich Däge; auf die elegante Ausbildung des Colorits richtet der namentlich als Porträtmaler bekannte Magnus die Aufmerksamkeit, das Maß akademischen Lebens überschreiten Hensel's biblische Bilder nur selten, doch halten sie sich von Schablonen ebenso weit entfernt, als Klöber's Bacchusdarstellungen von gemachter Idealität. Den Militärstaat verherrlichen Krüger's Porträt- und Paradebilder. So bunt auch schon die Reihe der ältern Kunstbestrebungen aussieht, so geht die Mannichfaltigkeit der in jüngern Kreisen herrschenden Kunstthätigkeit doch noch viel weiter. Nur die Werke eines einzigen Malers haben ein specifisch preußisches Gepräge und stehen in einer nähern

Beziehung zu nationalen Interessen. Wir meinen Adolf Menzel, der nicht müde wird, Friedrich den Großen und seine Zeit zu malen, und das ohnehin schon große stoffliche Interesse durch die geistreiche und bis auf die feinste Einzelheit wahre Darstellung überaus steigert.

Auch in Wien sehen wir gegenwärtig noch mannichfache Kunstrichtungen unvermittelt nebeneinander gehen, obgleich hier das regere Kunstleben erst wenige Jahre zählt. Von der Bedeutung, welche die wiener Akademie am Anfange des Jahrhunderts errungen hatte, zuerst als der Mittelpunkt der afterclassischen Richtung, dann als der Schauplatz der früheſten romantischen Versuche, war sie nach den Befreiungskriegen weit zurückgekommen. Männer wie Caucig, Krafft, Ruß, Fendy u. A. waren nicht im Stande, mit der Entwickelung, welche die Malerei anderwärts genommen hatte, gleichen Schritt zu halten. Auch fehlte es an äußern Anregungen und einer kräftigen Unterstützung. So siechte die Kunst in ihren Hauptzweigen, bis erst in den jüngsten Tagen die Staatsregierung auch in die Kunstkreise neues Leben brachte. Neben der alten Schule der Porträtisten, neben Führich und Kuppelwieser sehen wir Rahl, den berühmten Farbenvirtuosen und allseitig rührigen Geist thätig, dessen Entwürfe zu den Arsenalfresken die allgemeinste Bewunderung erregten und die einmal ausgeführt, Östreich in den Besitz eines der ausgedehntesten Kunstwerke der Gegenwart setzen werden. An der Akademie selbst aber wurde durch die Berufung von Ch. Ruben eine engere Verbindung mit den Schöpfungen der münchener Schule angebahnt.

Das Verwischen zahlreicher localer Unterschiede, das Näherrücken der einzelnen Schulen erklärt sich aus der gemeinsamen Krisis, welche dieselben betroffen hat. Die Malerei fühlte sich auf die Länge auf ihrer einsamen idealen Höhe nicht heimisch und erkannte die Nothwendigkeit, sich an das Volk anzulehnen und mit der Wirklichkeit enger zu

verbinden. Vor allem erkannte dies die historische Malerei, die doch nicht immer und überall den Weltgeist unmittelbar darstellen und mit dem tiefinnersten ewigen Wesen der Geschichte sich beschäftigen konnte, die auch schwerlich darauf rechnen dürfte, stets den Mangel an Lebendigkeit durch das Großartige der Conception und das Tiefpoetische des Gedankens zu ersetzen. Wurde der historischen Malerei die Aufgabe gestellt, in einem Cyklus von Gemälden den Charakter und das Wesen einer historischen Periode zu zeichnen, so war der Idealismus in seinem Rechte. Anders jedoch, wenn man eine einzelne That aus der Geschichte hervorhob. Hier die Bedeutung und die Idee hinter der äußern Erscheinung zu suchen, hieß sich an derselben versündigen und der Willkür in der Anschauung der historischen Dinge Thür und Angel öffnen. Da galt es realistisch zu verfahren, sich in die äußere That vollständig zu vertiefen und das unmittelbar Poetische, was an derselben haftet, zur Darstellung zu bringen. Der Realismus in der Malerei aber, das heißt: vollkommene Herrschaft über das Colorit, seine Vollendung und feinste Belebung. Dazu freilich wurden unsere Künstler nicht angeleitet, malen zu lernen und die malerische Technik mit jener Sicherheit und Gewandtheit zu handhaben, welche das Princip des Realismus verlangt. Sie wurden gelehrt, sich vor allen Dingen als freie Schöpfer zu betrachten, den Rechten der Phantasie nicht durch einen übertriebenen Nachdruck auf das Handwerk etwas zu vergeben, und die strenge malerische Technik als eine untergeordnete Sache zu betrachten. Wir könnten eine angesehene deutsche Kunstschule nennen, und anderwärts ist die befolgte Methode nur um wenige Grade besser, wo der Kunstjünger erst den Pinsel zur Hand nahm, als er an die Ausführung seines ersten für die Öffentlichkeit bestimmten Bildes schritt; wo er alle Proben und Versuche in der Malerei an seinen Bildern selbst anstellte und gezwungen war, alle Kraft und alles unmittelbare Leben bereits im Carton aus-

zugeben und für die Ausführung des Bildes nur die gelangweilte Phantasie und die ermüdete Hand übrigzulassen. So werden keine Coloristen gebildet. Ganz gut, wenn man grundsätzlich auf alle Farbenwirkungen verzichtet, wenn man so componirt, daß die Farbe zum Abschlusse und zur Vollendung des Werks nichts beitragen kann. Unsern consequenten Idealisten das Studium der alten Niederländer oder spätern Venetianer zu empfehlen, wäre eine große Thorheit und zeugte nur von dem gänzlichen Verkennen ihres Ziels und ihrer Bedeutung. Aber man darf nicht ungehalten sein, wenn die Kritik gegenüber einem realistisch angelegten Bilde die Durchführung des realistischen Princips auch in der Farbe verlangt und sich mit halben Ansätzen, mit schwankender matter Verwirklichung nicht begnügt. Die Behauptung, die Kunst solle nicht bloße Spiegelbilder der Natur liefern und zum Handwerke sich nicht erniedrigen, erinnert in diesem Falle nur an die bekannten sauern Trauben, da ja gerade die vollendete Kenntniß des Handwerks den Künstler vom bloßen Dilettanten unterscheidet, und die äußere Durchführung dem künstlerischen Gedanken keineswegs fremd ist, vielmehr seinen eigensten Leib bildet, aus dem sein Werth und Wesen allein erkannt werden kann. Wir sind weit entfernt, mit Jenen zu rechten, welche die ideale Auffassung der Geschichte als ein richtiges Erbtheil des deutschen Geistes auffassen und dem großen Stile in der historischen Kunst als unsern Anschauungen am meisten entsprechend das Wort reden. Aber als anmaßend müssen wir es schelten, wenn das unbedingte Verdammungsurtheil über die lebendige realistische Darstellung geschichtlicher Scenen gesprochen und jede Bestrebung in diesem Sinne mit hochmüthigem Achselzucken abgefertigt wird. Wir hatten bei Gelegenheit der Triumphzüge bekannter belgischer und französischer Werke durch Deutschland Gelegenheit, ein solches Verfahren zu beobachten und im schroffsten Gegensatze zu dem Enthusiasmus der

Laien die scheelsten Ansichten seitens vieler Kunstgebildeten zu bemerken. Hätten sie sich damit begnügt, vor dem blinden Nachbeten einer Richtung zu warnen, deren glückliches Beschreiten die seltensten Eigenschaften voraussetzt, und auf die Thorheit hingewiesen, durch die bloße Stillosigkeit der Composition, durch kecke Farbeneffecte und chargirte Ausführung als Realist glänzen zu wollen, so hätten sie ihre Pflicht gethan. So aber haben sie ihr Ziel überschossen und das Volk nach realistischen Darstellungen nur noch lüsterner gemacht. Freilich, wie gering ist die Kenntniß des Realismus selbst in kunstgebildeten Kreisen. Teichlein in München z. B. gefällt nicht das Motiv des Gallait'schen Bildes: Die Schützengilde erweist Egmond und Hoorn die letzte Ehre. „Wenn man die Wahl hat zwischen einem Leichenzuge und dem Paradebett im Leichenhause", sagt Teichlein in seiner Schrift: „L. Gallait und die Malerei in Deutschland" (München 1853), „so würde sich Unsereiner (d. h. ein Deutscher) ziemlich leicht für den erstern entscheiden. Der Zug schwankte vom Stadthause her durch starre Reihen der spanischen Garde; auf den kalten und lauernden Gesichtern dieser Fremdlinge sowie in den Mienen der vlämischen Schützen fehlte es dann nicht an Gelegenheit, eine reiche Scala von psychologischen und politischen Gegensätzen abzuspiegeln. Dabei könnte der Gegenstand des Grausens leicht in eine perspectivische Ansicht gebracht werden, welche den Eindruck milderte, oder er könnte auch füglich mit der nämlichen (in Gallait's Bilde) bewunderten Sammetdecke gänzlich verhüllt sein. Für den gewaltsamen Tod Derer, denen hier die letzte Ehre erwiesen wird, spräche noch immer schauerlich genug das Schaffot, mit dem silberblinkenden Kreuze, welches im Hintergrund die Scene überragt. Und wollte man ein Übriges thun, könnte selbst Alba an dem Fenster erscheinen, von welchem er der ganzen Hinrichtung zugesehen." Teichlein meint, auch diese Auffassung wäre realistisch. Wenn man darunter eine trockene,

poesieloſe Schilderung des Geſchehenen verſteht, ſo mag der Name gelten. Liegt es aber nicht offen vor den Augen eines jeden Unbefangenen, daß gerade die von Teichlein als deutſch empfohlene Scenirung des Motivs eine müßige Paradeſcene bildet? In dieſem Gedränge von wachhabenden Spaniern und leidtragenden Trabanten, wie viele überflüſſige Perſonen, die entweder gar keine tiefere Charakteriſtik zulaſſen oder dieſelbe Empfindung ohne Noth wiederholen; welche Gefühlsroheit, Alba ſelbſt zum Zuſchauer der Scene zu machen, nur um die Möglichkeit zur Schilderung einer Henkersfratze, denn dazu würde der Künſtler, der den Zug malt, gewiß getrieben werden, zu erlangen; welche feige Copie der Natur in der Darſtellung des nirgends zu einem dramatiſchen Momente zuſammenfaßbaren Leichenbegängniſſes, während Gallait mit künſtleriſchem Scharfblick gerade den Augenblick des Abſchieds von den Leichnamen herausgriff, weil da naturgemäß alle Empfindungen einen concentrirten, reinen Ausdruck gewinnen, und mit weiſer Ökonomie die Zahl der dargeſtellten Perſonen ſoweit beſchränkte, als die zu ſchildernde Empfindungsſcala Stufen und Gegenſätze darbot. Wenn wir die realiſtiſche Auffaſſung von trockener Chroniſtenmanier nicht zu trennen vermögen, dann iſt es wol beſſer, daß wir es mit jener gar nicht verſuchen. Zu bedauern bleiben unſere Künſtler, daß die Wiſſenſchaft und Kritik nicht in anderer Weiſe ihnen beiſteht und ſtatt der verlangten Aufklärung falſche und verworrene Begriffe bietet. Kann ein ſo gediegenes und mit Recht hochgehaltenes Organ wie das „Deutſche Kunſtblatt" in vollem Ernſte „die Entwickelungsgeſchichte der deutſchen Kunſt" (Carſtens-Jahrgang, 1854, S. 324), ein ſo abſtractes, alles unmittelbaren Lebens und aller Anſchaulichkeit bares Thema zum Malen empfehlen und als ſchöne Aufgabe für unſere erſten Meiſter preiſen, ſo gibt es keine noch ſo arge Verirrung, die nicht den muthloſen und irregeleiteten Künſtlern verziehen werden müßte. Das ewige Malen

von Malern und Maleranekdoten erinnert gar sehr an unsere Literaturdramen und zeigt wie diese nur einen Mangel an lebendiger, frischer Phantasie an. Bei diesem ganzen Streite über die Berechtigung des Realismus in der historischen Malerei vergißt man übrigens, daß die Entscheidung auf einem ganz andern Gebiete als jenem der Kunst erfolgen wird. Erst wenn die Weltanschauung des Volks, wie es allen Anschein hat, der realistischen Seite entschiedener zuneigen, die Überzeugung von der mehr durchgreifenden Geltung des Individuums in der Geschichte allgemein, die Leidenschaften, die persönlichen Triebe als Haupttriebfedern in den einzelnen historischen Actionen anerkannt werden sollten, dann wird auch die historische Malerei jenen Grundsatz sich aneignen und nach ihrer Art verwerthen, wie bereits die Poesie demselben Gehör geliehen hat. Im Gegensatz zu ihrer Umgebung, anders als die übrigen Kunstkreise unserer Zeit, wird und kann sich die Malerei nicht entwickeln. Bis wir über die Richtung unserer gerade in gegenwärtigem Augenblick überaus schwankenden Bildung klar sehen, werden natürlich auch unsere Historienmaler keine sichere und feste Haltung einnehmen, bald unschlüssig zögern, bald übereilt der einen oder der andern Manier in die Arme stürzen. Erwägt man die Popularität, deren sich einzelne glänzende Leistungen der realistischen Malerei erfreuten, und wie verlockend es namentlich für jüngere Künstlerkräfte sein mußte, diese für uns noch neuen Bahnen zu betreten, so wird man über manche Übertreibungen kein allzu strenges Urtheil fällen, und nicht Jedermann, der in den Ruf: nach Antwerpen! oder: nach Paris! einstimmte, schon als Kunstschänder verdammen. So ist gerade in diesem Augenblick wieder das pariser Fieber mächtig und der Glaube heimisch geworden, nur das pariser Atelier schaffe eine glänzende Technik und lebendige Kunst. Dieses Fieber wird wieder vorübergehen wie das belgische Fieber vor einem Jahrzehnd, aber hoffent-

lich den Einfluß ausüben, daß das maleriſche Handwerk nicht auch fernerhin von unſern Künſtlern als etwas Überflüſſiges und Unnützes angeſehen werde.

Wir legen es keineswegs auf eine vollſtändige Aufzählung der Maler an, welche dem Realismus in der Geſchichte huldigen; auch auf die Claſſification derſelben, je nachdem ſie belgiſchen, franzöſiſchen, ältern italieniſchen Einflüſſen folgen oder nur durch energiſches Naturſtudium die äußere Erſcheinungsweiſe zu beherrſchen ſtreben, können wir uns nicht einlaſſen. Da ohnehin die realiſtiſche Richtung über die Anfänge ihres Wirkens noch nicht hinausgekommen iſt und ihr Schickſal unklar vorliegt, ſo werden einzelne Beiſpiele genügen, die Aufnahme, die ſie in der deutſchen Kunſt gewonnen hat, zu charakteriſiren.

Der münchener Schule liegt der hiſtoriſche Realismus am weiteſten entfernt, ſie hat daher am längſten die entgegengeſetzte Weiſe feſtgehalten und nur mit halbem Muthe (Schorn, Foltz) der erſtgenannten Richtung ſich angeſchloſſen. Erſt in jüngſter Zeit hat außer dem franzöſiſch gebildeten Gräfle namentlich Karl Piloty (Seni am Leichenbette Wallenſtein's; der Beitritt Herzog Maximilian's zur Liga) dieſelbe kräftig ausgeprägt und gleichzeitig zur Freude der Einen und zum Ärger der Andern die Beziehungen zur belgiſchen Schule engergeknüpft. Zählt nun auch der hiſtoriſche Realismus unter den münchener Künſtlern nicht viele Freunde, ſo darf er doch eines wichtigen Sieges ſich rühmen, daß nämlich bei der Feſtſtellung des Gemäldekreiſes für das projectirte königliche Athenäum nicht die philoſophiſche Idee, ſondern die lebendige Wirklichkeit die Grundlage abgab und den Künſtlern ſtets die Aufgabe wurde, die einzelne hiſtoriſche That zu ſchildern, die äußern Erſcheinungen der Geſchichte zu verherrlichen. Auch E. Dietz, von Horace Vernet's Werken tief angeregt, der bedeutendſte Schlachtenmaler, den wir gegenwärtig beſitzen, dürfte am eheſten dieſer Richtung beigezählt werden, wenn er gleich

auch zuweilen (Nächtliche Heerschau) phantastischen Motiven nachgeht, oder in der Schilderung zu starke Farben aufträgt. Sein letztes und größtes Werk: „Die Zerstörung Heidelbergs durch Melac und die französischen Mordbrenner" würde noch größere Bedeutung gewinnen, wenn in der Gruppirung nicht eine gewisse Zerstreutheit herrschte.

In Düsseldorf stieß die realistische Richtung auf geringere Hindernisse. Die Neigungen der Schule hatten sich niemals in einen bewußten Gegensatz zu derselben gestellt, die äußern Verhältnisse, die vorwiegende Pflege der Ölmalerei unwillkürlich realistische Tendenzen wachgerufen; Lessing's große Erfolge, auf frische und energische Auffassung wesentlich gegründet, hatte zu reger Nacheiferung getrieben. Aus Lessing's Schule ging Schrader hervor, jetzt in Berlin mit A. Menzel u. A. ein Hauptvertreter der realistischen Kunst und von Vielen als der glänzendste Colorist der Gegenwart gepriesen. Dagegen ließen sich nun freilich mannichfache Bedenken anregen. Die große Mühe, die fleißige Aufmerksamkeit, die der Künstler auf die äußern Erscheinungsformen verwendet, das anhaltende Studium, welches er der Farbenharmonie und den Coloritwirkungen widmet, können nicht abgeleugnet werden; man merkt aber gewöhnlich die Absicht, man vergißt nicht im Angesicht seiner Bilder die von dem Künstler gemachten Anstrengungen und erblickt nicht genug die unmittelbare schöpferische Kraft, die wie mit Naturnothwendigkeit wirkt, und von ihrem Gegenstande ganz und gar erfüllt erscheint. Kommt nun noch eine auffallende Vernachlässigung der Compositionsgesetze und der Linienschönheit hinzu, wie in der Darstellung des Todes Leonardo da Vinci's, oder wird man unwillkürlich an Meisterwerke des Colorits und psychologisch-scharfer Charakteristik erinnert (wie bei Schrader's Friedrich II. an Napoleon in Fontainebleau von Delaroche), so kann die bedingte Anerkennung der Größe Schrader's nicht Wunder nehmen. Freilich darf er, wie die jüngern Düssel-

dorfer: Siegert, Bewer (ein Schüler von Delaroche), an die Zukunft appelliren und die stetigen Fortschritte in seinen Werken (Milton; Letzte Augenblicke Karl's I. u. s. w.) behaupten. Vorläufig ist es noch Niemandem gelungen, den in Amerika erzogenen E. Leutze von dem Ehrenplatze des bedeutendsten deutschen Realisten der Gegenwart zu verdrängen. Auch er verdankt Lessing's Rath seine rasche Ausbildung, den Hauptruhm aber dem zugleich durch seine äußern Schicksale berühmten Bilde: Washington's Übergang über den Delaware (1851). So frisch und sachlich wahr, so ganz von historischem Ernst durchdrungen und doch so lebendig, hat noch kein deutscher Pinsel die Geschichte geschildert; so unmittelbar wirksame und ergreifende Charaktere haben nur wenige Deutsche neben Leutze entworfen. Leutze's Porträts und sein jüngstes Werk: „Die letzte Soirée Karl's I.", durch feinsinnige, liebevolle Schilderung und einen virtuosen Lichteffect gleich ausgezeichnet, haben die Zahl seiner Verehrer nur vermehrt.

Die Volks- und Sittenmaler.

Auf das engste von den allgemeinen Verhältnissen und der gerade gültigen Bildung berührt, in mannichfaltigen und reichen Beziehungen zu den herrschenden Anschauungen der Gegenwart tritt uns jener Zweig der Malerei entgegen, welcher die Zustände, Sitten und Gebräuche, das einfache Seelenleben, die verschiedenen Thätigkeitskreise der Menschen zum Gegenstande der Darstellung erkoren hat, die sogenannte Genremalerei. Ihr Ursprung ist zwar älter als man gewöhnlich annimmt, und kann auf das orientalische und griechische Alterthum zurückgeführt werden. Auch dem Mittelalter fehlt es keineswegs an Genremalerei; doch bildet das 17. Jahrhundert einen so scharfen Einschnitt in dieser Hinsicht, daß man die Geschichte unserer Genremalerei füglich von dieser Epoche beginnen kann, wo das ungebundene Individuum hell auffjauchzte, mit einem freu-

digen Trotz und stolzen Übermuth seine Sache auf sich selbst stellte, in sich die Quelle der nächsten und höchsten Thätigkeit fand und deshalb auch die Kreise seines ruhigen Daseins, den Ausdruck seines persönlichen Gehabens der künstlerischen Verherrlichung werthachtete. Nichts erscheint leichter, als die culturgeschichtliche Bedeutung namentlich der niederländischen Genremalerei nachzuweisen und ihre Beziehungen zu den allgemeinen Anschauungen jener Zeit festzustellen; nimmt man aber die einzelnen Bilder vor, dann freilich unterliegt es nicht geringen Schwierigkeiten, das allgemeingültige Moment herauszudeuten. Der wasserbeschauende Arzt, die Gemüsehändlerin, die rauchenden, trinkenden, caressirenden Kumpane, was haben diese mit der freien Selbstbestimmung des Individuums, mit den Emancipationsgelüsten des 17. Jahrhunderts zu thun? Es braucht aber auch nicht jede Darstellung die ganze damals gültige Weltanschauung in sich zu fassen, es genügt, daß sie auf diese als ihren tiefsten Grund zurückgeführt werden kann. Ja noch mehr! Die geschichtliche Thatsache von der Emancipation des Individuums, um einen gangbaren Schulausdruck zu gebrauchen, findet ihre ästhetische Analogie in der schrankenlosen Geltung der malerischen Form. Gerade wie die einzelne Persönlichkeit an und für sich, auch ohne eine bedeutende That zu verüben, ihren Werth fühlt, und im Bewußtsein derselben das Leben frei genießt, ebenso erfreut an und für sich die malerische Vollendung, ohne daß sie mit einem gewichtigen Inhalte sich zu verbinden gezwungen wäre. An dieser Überzeugung hielten die alten Niederländer mit gutem Grunde strenger fest als unsere Künstler. Wir können nicht ableugnen, daß der Inhalt moderner Genrebilder an Anziehungskraft gewonnen hat. Witz, Humor, eine feinsinnige Komik dictiren die Motive, geistreiche Anschauungen durchziehen den Inhalt — aber es mangelt die malerische Vollendung, das kecke und des Erfolgs sichere Farbenspiel, der lustige Übermuth,

der im Gefühle seines unerschöpflichen Reichthums die seltene Poesie des Colorits auch an bedeutungslose Motive verschwendet. Wir schauen genug des dichterischen Humors in unsern Genrewerken, vermissen aber allzu häufig den besondern malerischen Humor, das ausschließliche Wirken mit den der Malerei eigenthümlichen Ausdrucksmitteln und Formen. Nach einer andern Seite freilich läßt sich der mächtige Fortschritt der gegenwärtigen Sittenmalerei nicht ableugnen. Zur scharfen Charakteristik und tiefen psychologischen Auffassung gesellt sich ein ungewöhnlicher Reichthum der Erfindung, eine weite Ausdehnung des Darstellungskreises über alle Gebiete des Lebens und Daseins. Jeder Stand und jedes Alter, alle Beschäftigungsarten, das Leben des Individuums und die Sitten ganzer Volksstämme, finden in der modernen Genrekunst ihre Verherrlichung, die Idylle und die dramatische Novelle, die Dorf- und die Stadtgeschichte, das Komische und das Traurige seine Vertretung. Auch die Geschichte wurde zu einer unerschöpflichen Quelle für unsere Sittenmaler. Man hat mit Unrecht das historische Genre zu einer besondern Kunstgattung stempeln wollen und dieser dann nach subjectiver Neigung bald Lob, bald Tadel gespendet. Es heißt bei den Einen ein schimpflicher Bastard der erhabenen historischen Kunst, bei den Andern ein treuer und wahrhaftiger Sohn unserer geläuterten Gefühlsanschauung, welche die Helden als Menschen faßt, alle historische Thätigkeit auf ihre richtigen Wurzeln zurückführt und das Walten des besondern bunten Zufalls nicht ausschließt. Ganz umsonst ereifern sich die Parteien. Das historische Genre constituirt keine Kunstgattung für sich, besitzt keine abgeschlossene Selbständigkeit und kann auch nicht nach eigenthümlichen Regeln geübt werden. Sobald der Künstler auf das allgemein Menschliche, auf das Psychologische den Nachdruck legt, wenn er ein historisches Ereigniß, geschichtliche Personen hervorhebt, um in ihnen bleibende Zustände, Sitten anschaulich

zu machen: so hat dadurch das Werk seinen historischen Charakter gänzlich verloren und unterscheidet sich künstlerisch in keiner Weise von den erfundenen, der unmittelbaren Gegenwart oder dem Privatleben entlehnten Bildern. Ein Künstler will das lustige Treiben des Kriegerstandes schildern, ein anderer das lächerliche Auftreten irgendeines Charlatans geißeln. Der Erstere verlegt die Handlung in die Zeit der Landsknechte, der zweite kleidet seine Gestalten in die Tracht des Rococo. In beiden Fällen dient der historische Apparat nur als ein Mittel zur bessern und glänzendern Versinnlichung jener Zustände, bildet aber nicht den Selbstzweck der Darstellung. Er nimmt keine höhere Stelle ein als die Theerjacke bei der Schilderung des Matrosenlebens und die ländliche Scenerie in dem Entwurfe einer Dorfgeschichte. Will man die Differenz zwischen der historischen und genremäßigen Auffassung an einem Beispiel schauen, so vergleiche man Rafael's Konstantinschlacht mit Wouwerman'schen Reiterbildern. Dort wird das bestimmte die Geschicke der Menschheit umwandelnde Ereigniß zur Darstellung gebracht, die Composition, die Anordnung und Gruppirung mit Rücksicht auf die ideale Bedeutung desselben eingerichtet, hier wird uns das Formelle der Schlacht, die Evolutionen der Reiter, die Art des Angriffs u. s. w. vor das Auge gestellt. Wenn von einem historischen Genre in der modernen Kunst nun einmal gesprochen werden muß, so dürften viel eher jene Werke auf diesen Namen Anspruch machen, welche in treffenden Einzelschilderungen das Wesen eines ganzen Volksstamms zeichnen und die Anlagen, die eigenthümlichen Kräfte, die im Schooße einer Nation schlummern, ahnen lassen. Darin weht historischer Geist, aus diesen Bildern spricht Ernst des geschichtlichen Lebens, sie bereiten das Verständniß des letztern in ähnlicher Art vor, wie auf wissenschaftlichem Boden die Ethnographie das Studium der Geschichte einleitet, sie vor allem sind ein wichtiges Denkmal moderner Weltanschauung.

Auf dem Gebiete der Genremalerei gehen die Grenzen der einzelnen Schulen unmerklich ineinander über. Wir ziehen daher der Gliederung nach Schulen die Ordnung nach den Gegenſtänden der Darſtellung vor, umſomehr, als auf dieſe Art auch die ungemeine Ausdehnung des Kreiſes, in welchem ſich unſere Sittenmaler bewegen, anſchaulich wird. Die Wechſelfälle des Krieges (und das mit der Kriegsſchilderung unzertrennliche Malen der Pferde) haben namentlich münchener Künſtler vielfach zu glänzenden Schöpfungen angeregt und außer dem verſtorbenen Monten und Heideck namentlich in Peter Heß einen ausgezeichneten Interpreten gefunden. Die Familie Adam beſitzt dieſen Kunſtzweig gewiſſermaßen als Erbgut, da drei Söhne den Fußſtapfen des Vaters, Albrecht Adam, mit Glück folgten. In Berlin vertritt Steffeck, in Düſſeldorf neben Leſſing u. A. der aus Cromwell's Zeitalter unermüdlich ſchöpfende W. Camphauſen das Fach der Schlachtenmalerei. Wenden wir uns zum ſchroffen Gegenſatz des ſtürmiſchen Krieges, zum friedlichen Kinderleben, ſo finden wir den alten wackern van Embde in Kaſſel, Geſellſchap und Boſer in Düſſeldorf, Meyer aus Bremen zu ſeiner Verherrlichung bereit. Bürgerliches Stillleben und ländliche Lebensbilder fügt Meyerheim in Berlin dem Kinderkreiſe hinzu. Den Philiſter verſpottet mit trockenem Humor Spitzweg in München; mit wenig Witz und viel Behagen ſchildert ihn Haſenclever, deſſen Ruhm vorzugsweiſe die Jobsbilder gründeten, reich an draſtiſchen Geſtalten, Zeugen für des Künſtlers lebendige Auffaſſung, aber auch für ſeine oberflächliche Phantaſie und mangelhaften Farbenſinn. In der ganzen großen und kleinen Welt findet Schrödter in Düſſeldorf ſeine Motive, da er nichts weiter verlangt als einen äußern Anlaß, um ſeinen friſch ſprudelnden Humor zu verkörpern. Seine Verſuche, bekannte komiſche Charaktere der Dichtung und Sage: Falſtaff, Don Quixote, Eulenſpiegel, Münchhauſen, Malvoglio

in eine feste typische Form zu kleiden, gelangen nur theilweise. Dagegen findet Piepmaier's Schöpfer im Fache der humoristischen Arabeskenzeichnung nicht seines Gleichen. In tiefere Volksschichten greift mit Vorliebe Klein, der unermüdliche Maler bairischer Kirmessen, slowakischer Bauern, der Fuhrleute und Kohlenbrenner. Vom Meeresstrande holen der jüngst verstorbene H. Ritter und Jordan (in Düsseldorf) ihre populären Motive: in Lootsen, Fischern und Schiffern localisiren sie überaus wahr und glücklich die zu schildernden Seelenzustände. Auf die See selbst verlegt Ebers gern die Darstellung. Das deutsche Binnenland geht natürlich auch nicht leer aus. Im Westerwalde und in den hessischen Dörfern ist J. Becker vollkommen zu Hause; der Schwarzwald hat es dem seine Bilder schnitzenden und polirenden Kaltenmoser angethan; in das Gebirge verlegt Bürkel (in München) gewöhnlich den Schauplatz des harmlosen Treibens der Fuhrleute, Jäger u. s. w., welches er in angenehmer aber eintöniger Manier beschreibt. Auch Gauermann in Wien, der sogenannte Flammenmüller, Ruben, ja die meisten münchener Genremaler überhaupt entlehnen die Einkleidung der Motive dem bairischen und tiroler Gebirge; doch ist es ihnen meistens nicht um die Darstellung eigentlicher Culturbilder, in denen sich die Natur der Alpenbewohner abspiegelt, sondern um den Gewinn einer ansprechenden Localfarbe zu thun. Ebenso wenig liegt es in der Absicht der Malervirtuosen, die ihre italienischen Studien jahraus jahrein zu Markte bringen, wie Riedel, Pollack u. A., das italienische Volksleben zu zeichnen. Haben sie das zufällig aufgegriffene Modell in eine interessante Beleuchtung gestellt und seiner Bewegung ein Scheinleben gegeben, so ist ihr Ziel erreicht. Dem „Act" wird dann irgendein wohlklingender Name verliehen und ein falscher Taufschein, als wäre da eine Volksscene geschildert, geschenkt. Nur selten durchweht diese italienischen, ehemals noch mehr als gegenwärtig beliebten Figuren ein klarer fasslicher Gedanke, wie

er z. B. in den Bildern der Frau Jerichow-Baumann auftritt; nur selten werden die Motive dem wirklichen italienischen Leben abgelauscht und mit charakteristischer Wahrheit wiedergegeben, wie in den römischen Bildern des stuttgarter Müller, Wittmer's, R. Lehmann's, welchem Letztern freilich die Ursprünglichkeit, der ernstgediegene Sinn abgeht, um mit seinem Vorbilde L. Robert wetteifern zu können.

Huldigen die italienischen Genrebilder der vielhundertjährigen Tradition, nach welcher Italien das auserwählte Land der Schönheit vorstellt, außerhalb dessen dem Auge des Künstlers kein Heil widerfahren kann, so lehnt sich ein anderer Darstellungskreis an den kosmopolitischen Zug unserer Bildung an und traut uns die Fähigkeit zu, das Charakteristische und Poetische auch im Leben fernliegender Völker zu verstehen. So führt uns Rugendas unter die wilden Indianerstämme, Kretschmer nach dem Orient, Petzl in München schildert neugriechisches Leben, Jacobs in Gotha malt mit Vorliebe die Schönheit der Odalisken und hellenischer Frauen, Pietrowski (Berlin) bringt die Polen und Juden in die Erinnerung zurück. Wir könnten die Zahl dieser Volksmaler, welche die eigenthümlichen äußern Sitten bei den verschiedenen Volksstämmen und Zweigen schildern, mühelos vermehren. Überall, wo sich eine Kunstschule erhebt, wird das landschaftliche Leben der Umgebung, das Dasein der von der Bildung noch unberührten untern Stände in das Bereich der Darstellung gezogen. Böhmische Maler begeistern sich für die Reste nationaler Gesittung in ihrem Vaterlande, ungarische Künstler fesseln auf die Leinwand das Treiben der rosseliebenden Magyaren, die Münchener sympathisiren mit der Sennhütte des bairischen Hochlandes, den Düsseldorfer erfreut das heitere rheinische Wirthshausleben, kurz, jede Landschaft, jede Provinz hat ihren Maler gefunden. Aber freilich nur selten ist Poesie mit charaktervoller Wahrheit verbunden und mit liebevollem Ernst künstlerisch wirksame Culturmomente eines Stammes zur An-

ſchauung gebracht. Das Beſte und Gediegenſte in dieſer Hinſicht leiſtet A. Tidemand, der zwar ein Norweger von Geburt, doch ſeine Kunſtbildung vorzugsweiſe der düſſeldorfer Schule verdankt und mit Fug und Recht derſelben beigezählt wird. Nach der fernen Heimat blickt ſeine Phantaſie: die Formen und Farben, die er daſelbſt ſchaute, die poeſievollen Sitten, die ebenſo anziehenden als charaktervollen Scenen, welche das dortige Leben auszeichnen, ſind ſeinem Sinn gegenwärtig geblieben und regten den Künſtler zu mannichfachen Schöpfungen an. Wir lernen die altehrwürdige norwegiſche Weihnachtsſitte kennen, begleiten den Sohn des Nordens auf den nächtlichen Fiſchfang, theilen Leid und Freude mit ihm, wohnen der Brautfahrt auf dem Hardanger Fjord, aber auch dem ergreifenden Leichenbegängniß am Sogne Fjord bei, blicken in das häusliche Leben, belauſchen die Fiſchermädchen im Kahne, wandern in die Dorfkirche und ſtudiren in der Katechiſation des Küſters den Glauben, wie er ſich in den täppiſchen Kindergemüthern widerſpiegelt, in den „Haugianern" aber den düſtern Sektengeiſt in ſeiner ſpecifiſch-nordiſchen Geſtalt. So zieht denn das norwegiſche Leben in einer Reihe überaus charakteriſtiſche gefaßter, aber dabei auch poetiſch wirkſamer und maleriſch durchgeführter Bilder vor unſerm Auge vorüber. In jedem Bilde klingt eine allgemein menſchliche, unmittelbar verſtändliche Empfindung an, in einem jeden iſt aber auch die eigenthümliche Art, wie ſich dieſelbe in einer nordiſchen Seele widerſpiegelt, auf das köſtlichſte gezeichnet. Nebenbei erwähnen wir, daß dieſelbe Aufgabe, die ſich Tidemand, häufig von ſeinem Landsmann Gude unterſtützt, für ſeine norwegiſche Heimat geſtellt, von einem andern Skandinavier, dem in Paris gebildeten Höckert, für das ſchwediſche Lappland (Predigt in einer lappländiſchen Kapelle) mit Glück verſucht wird.

Es waren vorzugsweiſe die äußern Erſcheinungsformen des menſchlichen Zuſammenlebens, die eigentlichen Sitten,

welche den zuletzt genannten Künstlern die Motive der Darstellung boten. Ein anderer, kaum minder zahlreicher Künstlerkreis hat es auf die Schilderung des socialen Lebens, der gesellschaftlichen Conflicte abgesehen, und führt uns fein ersonnene psychologische Zustände, scharf gezeichnete, auffällige Charaktere vor. Zuweilen verbindet sich damit ein wirksamer satirischer Zug, zuweilen aber schleicht sich auch eine grobe absichtliche Tendenz in die Darstellung und will durch das stoffliche Interesse die Wirkungen der reinen künstlerischen Form ersetzen. Wir begnügen uns, wie oben, nur einzelne Vertreter dieser Richtung namhaft zu machen. Am friedlichsten erscheint noch der wiener Maler Danhauser (gest. 1845) gestimmt. Sein „Augenarzt" ist eine rührende Familienscene; sein Maleratelier ist von einer zahmen Komik durchweht, und auch das „Mädchen, welches den Ältern seinen Fehltritt bekennt" gehört der melodramatischen Gattung an. Spitziger charakterisirt sind schon die Lieblingsbilder des Mittelstandes: der Prasser und die Klostersuppe, modernisirte Paraphrasen des armen Lazarus, die Testamentseröffnung, die aufgehobene Pfändung. Doch verleugnet sich nirgends die wiener Gutmüthigkeit, die auch aus Raimund's Volksschauspielen trotz ihrer scharfen Tendenz spricht und am Schlusse des Stücks die Gewißheit ungestörter Nachtruhe verleiht. Ungleich satirischer wirken Geyer's (in Augsburg) Bilder, wie z. B. das Concilium medicum, mit seinem Takte in das 18. Jahrhundert, das goldene Zeitalter der Charlatane versetzt, und vollends Flüggen's (in München) Schilderungen der erbschleichenden Jesuiten (die Folgerung aus diesem Motive: die Testamentseröffnung, hätte sich der Künstler sparen können, da er dieser oft gemalten Scene keine neue Seite abgewinnen konnte), des unterbrochenen Ehecontracts, des öffentlichen Gerichtsverfahrens, der Auspfändung haben die Tendenz offen an der Stirn geschrieben. Kein Künstler hat die anlockende Firma liberaler Tendenz vollständiger ausgebeutet als Karl Hüb-

ner in Düſſeldorf, deſſen Schleſiſche Weber, Auswanderer, das Jagdrecht u. ſ. w. begreiflicherweiſe einen gewaltigen Lärm erregten und von der politiſchen Oppoſition als Meiſterwerke geprieſen wurden. Dieſe Bilder illuſtrirten aber nur politiſche Stichworte, und haben ſicherlich keinen Anſpruch auf wahren Kunſtwerth: ſie ſind einzig intereſſante Denkmale der Zeitſtimmung. Man analyſire nur das Jagdrecht, ob das beabſichtigte Motiv mit der ſinnlichen Darſtellung nicht einen gar häßlichen Winkel bilde, ob aus dem Bilde die Barbarei des Jagdrechts klar und unmittelbar hervorgehe; man präfe die Schleſiſchen Weber, ob das Bild auch nur das geringſte Anrecht zur maleriſchen Verkörperung beſitze, ob nicht das Löbliche der Tendenz ganz und gar hinter der Leinwand, das Häßliche und Unkünſtleriſche aber ebenſo ausſchließlich auf der Leinwand ſitze, und man wird die Verwerflichkeit dieſer Richtung gewiß nicht leugnen können. Einem deutſchen Genremaler müſſen wir einen beſondern Platz einräumen, weil er in der That einzig unter allen ſeinen Genoſſen daſteht und dieſe ohne Ausnahme weit hinter ſich läßt. Ob der Name dieſes Künſtlers, der unſtreitig den bedeutendſten Malern der Gegenwart ſich anreiht, im deutſchen Publicum eine große Bekanntſchaft genießt, bezweifeln wir; dieſer Umſtand darf uns aber nicht hindern, der Wahrheit ihr Recht zu geben und die vollendete Meiſterſchaft des in Düſſeldorf gebildeten Ludwig Knaus (jetzt in Paris) als Sittenmaler anzuerkennen. Eine glückliche Erfindungsgabe, einen poetiſchen Sinn und ein geübtes Auge, die Formen des menſchlichen Zuſammenlebens feſtzuhalten, theilt er mit vielen deutſchen Künſtlern; Niemand überragt ihn aber in der ſcharfen und ſprechenden Charakteriſtik, in der tiefen pſychologiſchen Auffaſſung, Niemand erreicht ihn in der meiſterhaften Beherrſchung der Farbe, in der vollendeten Technik. Knaus hat die Errungenſchaft moderner Bildung, die poetiſche Erfindung nicht verſchmäht, damit aber den Vorzug der alten Genremalerei, den Reiz des Colorits verknüpft. Über

den Bildungsgang des 27jährigen Künstlers sind wir nicht näher unterrichtet, höchstens dürfen wir aus dem Aussehen seiner „Spieler" (1851 gemalt) auf ein tiefes Studium der Niederländer schließen. Einen weiten Entwickelungsweg hat er wol schwerlich eingeschlagen, da er so frühzeitig schon eine abgeschlossene Meisterschaft offenbart. Günstige Vorurtheile hatte wol kein deutscher Kritiker zur pariser Weltausstellung mitgebracht, und das Lob der Pariser selbst konnte nur um so größeres Mistrauen erwecken. Aber jeder Deutsche mußte doch den Enthusiasmus der Franzosen für Knaus theilen, und den Ehrenplatz, den seine Bilder auf der Ausstellung behaupteten, gerechtfertigt finden. Hatte man sich an den 5000 aufgestellten Kunstwerken müde gesehen, war die Aufmerksamkeit erschöpft, die Phantasie abgespannt, so brauchte man nur zu Knaus' Bildern zurückzukehren, um sich wieder aufgefrischt und geistig angeregt zu finden. Seine „Feuersbrunst" mag vorzugsweise durch die virtuose Farbentechnik anziehen; sein „Zigeunerlager in der Nähe des Dorfes", sein „Morgen nach der Kirmeß" sind aber nicht mit der einfachen Hinweisung auf das meisterhafte Colorit abgeurtheilt: hier diente dasselbe nur, um die seltene Tiefe und den Reichthum der Charakteristik, die ergreifende poetische Empfindung vollständig dem Auge des Beschauers vorzulegen. Ob Knaus auf der gewonnenen Höhe sich erhalten werde, können wir nicht entscheiden; wünschen müssen wir nur, daß er dauernd die deutsche Innigkeit mit solch ungewöhnlicher technischer Meisterschaft verbinde.

Die Landschaftsmalerei.

Die Gunst, deren sich reale Schilderungen aus dem menschlichen Leben bei dem Volke erfreuen, wird von der Landschaftsmalerei getheilt, und die Anregungen, welche die moderne Bildung der Genremalerei verleiht, empfängt die landschaftliche Kunst in noch erhöhterm Grade. Wir würden uns in arge Sophistereien verlieren, wollten wir von der

Gegenwart das unmittelbare Leben in der Natur behaupten, und die Schranken, welche die Cultur gezogen hat, die Neigung, unsere Beziehungen zur Natur zu mechanisiren, dieselbe unserm Willen zu unterwerfen, ableugnen. Verlor sich aber auch die naive Ursprünglichkeit in unserm Dasein, wird selbst das liebe Vieh nicht mehr seinem natürlichen Schicksale überlassen, sondern durch wohlersonnene Kreuzungen gezwungen, künstlichen, abstracten Zwecken zu dienen: so hat dafür die Erkenntniß der Natur an Tiefe und Umfang erstaunlich zugenommen, die Empfänglichkeit für das Verständniß der Naturformen sich gesteigert, die liebevolle Freude an denselben einen seltenen Grad erreicht. Welche ungeahnte Fülle von Anschauungen steht uns nicht gegenwärtig zugebote, welche reichen Mittel und Wege, das Auge zu üben, liefert nicht die moderne Wanderlust? Landschaftliche Formen wehen uns heimisch an, und sind uns unmittelbar verständlich, von deren Dasein unsere Vorfahren kaum eine Ahnung hatten; Eigenthümlichkeiten der äußern Natur sprechen offen zu unserer Seele, welche ehedem nur ein dumpfes Staunen erregten. Und daß es uns Ernst sei mit der Ausweitung des landschaftlichen Sinnes bis zur Universalität, dafür sprechen die energischen Versuche, die Flora fast aller Welttheile auf unsern Boden zu verpflanzen. Wir suchen ferner den Geist der landschaftlichen Natur nicht hinter den Erscheinungen, wir hüllen dieselbe nicht in ein mythisches Gewand und verwandeln jenen nicht in menschliche Gestalten: die äußern Erscheinungen selbst regen unsern Sinn an und haben für uns einen selbständigen Schönheitswerth. Man kann über den Ursprung des modernen Naturcultes diese oder jene Meinung aufstellen, den Gewinn aus der vorherrschenden naturwissenschaftlichen Bildung hoch oder gering anschlagen, den günstigen und wesentlichen Einfluß, den dieselbe auf die Landschaftsmalerei erlangte, kann man nicht in Abrede stellen. Wir müssen eingestehen, daß kein Zweig der bildenden Künste sich einer so allgemeinen Popu-

larität erfreut als die Landſchaftsmalerei. Wenn man aber meint, es ſei die Zahl der tüchtigen Leiſtungen in derſelben am beträchtlichſten, und aus dieſem Umſtande ihre weite Beliebtheit zu erklären, ſo wird dieſe Meinung auf einen nicht unbegründeten Widerſpruch ſtoßen. An und für ſich unterliegt die Schöpfung eines vollendeten Landſchaftsgemäldes nicht geringern Schwierigkeiten als die eines hiſtoriſchen Werkes; und dann iſt auch die Summe meiſterhafter Landſchaften thatſächlich keineswegs überwiegend. Der Mehrzahl nach bilden ſie nur ſogenanntes Mittelgut, und ohne gerade abzuſtoßen, beſitzen ſie dennoch keine eigenthümliche hervorragende Schönheit. Das allgemeine Bedürfniß, ſich mit landſchaftlichen Bildern zu umgeben, der enge Anſchluß der landſchaftlichen Kunſt an die übrigen Bildungsformen macht uns tolerant, der Beſitz feinerer Fühlhörner, unſere leichtere Erregbarkeit läßt uns oft ſchon an bloßen Andeutungen des Reizes und der Schönheit ſich begnügen. Wenn man will, ſo kann man auch die geheimnißvolle Verwandtſchaft zwiſchen der Wirkung, die ein landſchaftliches Bild und die Muſik ausübt, den Urſachen der allgemeinen Beliebtheit jener beizählen. Die Muſik behauptet offenbar unter allen Künſten den höchſten Rang in der Gegenwart, inſoweit wenigſtens als ſie die Zeitſtimmung am ſchärfſten wiedergibt, unſer äſthetiſches Bedürfniß am vollkommenſten befriedigt. Die muſikaliſche Bildung iſt mit der Bildung überhaupt gleichbedeutend, muſikaliſche Genüſſe für uns ſo nothwendig wied as tägliche Brot geworden. Von der Gunſt, deren ſich die Muſik erfreut, entfiel ein Theil auf die ihr zunächſtſtehende Landſchaftsmalerei und wendete auch dieſer das allgemeine Intereſſe zu.

Aber nicht die Landſchaftsmalerei überhaupt, nur der realiſtiſch gefaßte und auf die vollendete Wiedergabe der äußern Erſcheinungsformen berechnete Zweig derſelben findet Anklang und Anerkennung. Dieſe Beſchränktheit kann nicht auffallen, wenn man auf die Wurzeln der modernen Landſchaftsmalerei zurückgeht und erwägt, daß ja der namentlich

durch die naturwissenschaftliche Bildung geförderte Realismus derselben ein frisches und kräftiges Leben einhaucht. Durch den vorherrschenden realistischen Zug unterscheidet sich unsere Landschaftsmalerei von der noch am Anfange des Jahrhunderts gültigen Richtung, welche, angeregt durch die epochemachenden Umwälzungen auf dem Gebiete der historischen Kunst, und bemüht, Carsten's Beispiel auch in ihrem Kreise nachzuahmen, ausschließlich dem Idealismus huldigt, auf physiognomische Wahrheit und Farbenwirkungen minder bedacht, die Linienschönheit und den Ausdruck bestimmter Empfindungen in den Vordergrund stellt und die Naturformen nach einer gewissen subjectiven Regel gestaltet. Gegenwärtig ist diese ideale Richtung ziemlich verschollen, die Originalität des Landschaftsmalers überhaupt, wie sie z. B. noch in Blechen's (Berlin) Bildern an den Tag trat, aber freilich oft in phantastische Willkür ausartete, auf einen engen Spielraum eingeschränkt. Nirgends deutlicher zeigt sich das Übergewicht des Realismus als in dem Schicksale der düsseldorfer Landschaftsschule. Ursprünglich fand die Landschaftsmalerei hier gar keine Pflege, wenigstens keine officielle Anerkennung und wurde von den Meistern des historischen Fachs nur nebenbei betrieben. Erst Schirmer, welcher seine Künstlerlaufbahn gleichfalls als Historienmaler begonnen hatte, begründete eine förmliche Schule und gab der Landschaftsmalerei einen Halt und eine feste Stellung. Nach kurzem Schwanken entschied er sich für die idealistische Richtung und begründete einen eigenthümlichen Stil, in welchem die poetische Grundempfindung vorwiegt und auf eine harmonische Gesammtwirkung der Hauptnachdruck gelegt wird. Daß Schirmer gerade solche Landschaften, in welchen er das Motiv einer bestimmten Localität entlehnte, wie z. B. den Wasserfall bei Terni, die Bergstraße, die Grotte der Nymphe Egeria, noch frei durchcomponirt, daß er sonst gewöhnlich nur Waldlandschaften, Herbstlandschaften, Abend- und italienische Landschaften malt, seine besondern Anschauungen

und Studien verallgemeinert, daß er noch mythologischen Staffagen einen Raum gestattet, charakterisirt sein künstlerisches Wesen. Vollkommener Meister der äußern Erscheinungsformen, an Studien reich wie vielleicht kein Zeitgenosse, unterordnet er dennoch jene dem Stilgesetze, dem Gedanken, und hält sich von allem Naturalismus weit entfernt.

Man sollte glauben, die Richtung Schirmer's wäre für alle Düsseldorfer maßgebend gewesen. Hatte er doch die Schule gestiftet und alle jüngern Kräfte geleitet. Trotzdem steht er in dem erst jüngst verlassenen Kreise ziemlich allein, und es folgt die große Mehrzahl einer andern Fahne. A. Weber und einige wenige Andere traten in seine Fußstapfen, verzichteten auf die Effecte, welche durch pikante Landschaftsporträts hervorgebracht werden, und dichteten nach den allgemeinen Gesetzen der Natur den Zusammenhang der einzelnen Naturformen um. Beinahe alle übrigen Schüler erwählten Andreas Achenbach zum Vorbild, nachdem das Nachbilden der früher viel beliebten Lessing'schen Weise durch die veränderte Zeitstimmung zurückgedrängt wurde. Achenbach besitzt auch infolge seiner Vielseitigkeit und glänzenden Technik eine mächtige Anziehungskraft. Wiederholte Studienreisen nach der niederländischen Küste, nach dem hohen Norwegen, nach Italien verliehen ihm die Fähigkeit, nordische und südliche Formen, die See und die Alpen, die Fjords und Capri, Strandscenen und Gebirgslandschaften mit gleicher Virtuosität darzustellen: sein Auge wurde auf diese Art geübt, das Eigenthümliche der mannichfachsten Erscheinungen festzuhalten, und die Hand geschult, es mit unübertrefflicher Wahrheit wiederzugeben. Er ergeht sich nicht blos in der täuschenden Reproduction von Einzelheiten, er verliert über frappanten Effecten und schlagenden Contrasten die harmonische Totalwirkung nicht gänzlich aus den Augen. Doch tritt bei ihm nicht immer die Einheit der Empfindung und die gesammelte Stimmung klar an den Tag. In dieser Beziehung dürften zwei jüngere Kräfte der Schule, der

Norweger Hans Gude und Leu, den Meister übertreffen. Sie können mit ihm in der Ausdehnung des Gesichtskreises nicht wetteifern (aber auch bei Achenbach erscheint die Auffassung der italienischen Natur minder gelungen als die der niederländischen Küstengegend und der nordischen Gebirgslandschaft): ihre Darstellungen sind beinahe ausschließlich der norwegischen Natur entlehnt. Doch trug gerade diese Beschränkung dazu bei, daß beide Meister, vorzugsweise aber Gude, dem Larson in Düsseldorf glücklich nacheifert, die Erscheinungen der nordischen Landschaft tiefer faßten, und wir möchten sagen, auch die Seele derselben uns vor die Augen zu bringen verstanden. Gude's Hochgebirgslandschaften und Fjordsscenerien sind nicht allein technische Meisterwerke und formenvollendet, sie athmen auch die eigenthümliche Poesie des Nordens und geben treffliche Charakterbilder jener Gegend. Aus dem gegensatzreichen Norden, aus den zerklüfteten Alpen die Motive zu holen, hätte idealistische Landschafter schwerlich gereizt; doch den Realisten mußte das daselbst gebotene Farbenspiel, die Fülle von Contrasten, die Mannichfaltigkeit der Formen doppelt willkommen erscheinen. Gude weiß selbst einem einförmigen Fichtengehölze einen tiefen poetischen Reiz, das anheimelnde Gefühl des Vorfrühlings abzulauschen. Die Gefahren, welche die folgerichtige Entwickelung der realistischen Richtung mit sich bringt, die Versuchung, naturalistisch zu wirken, durch pikante Gegensätze zu reizen und die Einheit der Empfindung, die doch jedes Kunstwerk offenbaren soll, zu vergessen, lassen sich nicht abweisen. Daß diese Befürchtungen nicht aus der Luft gegriffen sind, zeigen mannichfache Beispiele aus der neuesten Kunstgeschichte. Es ist wahr, die Summe der Ausdrucksmittel hat sich in der letzten Zeit auffallend vermehrt, die Fähigkeit oder wenigstens die Kühnheit der modernen Landschaftsmaler kennt kaum noch eine Grenze. Kein Luftphänomen, keine Lufterscheinung, kein Farbenspiel findet sich gegenwärtig von der Darstellung ausgeschlossen. Nicht allein

die blendendſten Reflexe, die leuchtenden Körper ſelbſt bannt der unternehmende Landſchaftsmaler auf die Leinwand. Den Schimmer der Gletſcher, das Glühen der Alpen, die Effecte der Mitternachtsſonne im hohen Norden, die unbewegte blaue oder grüne Fläche der Gebirgsſeen, eingefaßt vom roſigen Lichte der beleuchteten Schneefelder, das fahle Gelb in orientaliſchen Sonnenlandſchaften, die blendende Glut und den kälteſten Froſt, die Natur aller Zonen, alle Phaſen des Lichts zaubert die moderne Kunſt vor unſer Auge, und wären Sonnenfinſterniſſe nur häufiger ſichtbar, gewiß würden auch die Farbenmiſchungen geſucht werden, um auch dieſe darzuſtellen. Im Allgemeinen läßt ſich gegen die Erweiterungen des Wirkungskreiſes der landſchaftlichen Kunſt, worin namentlich E. Hildebrandt in Berlin, in ſeiner Phantaſierichtung den bekannten Turner verwandt, Großes leiſtet, nichts einwenden. Können wir auch die Anregungen, welche unſer Naturgefühl auf dieſe Art erhielt, nicht als ein entſcheidendes Moment in die Wagſchale legen — das hieße denn doch dem Didaktiſchen in der Kunſt zu viel ſchmeicheln — ſo müſſen wir dennoch die Berechtigung der realiſtiſchen Landſchaft anerkennen, ihre Wirkungskraft bis zu den äußerſten Grenzen auszudehnen. Aber einzelne Bedenken laſſen ſich nicht unterdrücken. Zunächſt dürfen wir auch der Landſchaftsmalerei gegenüber verlangen, daß ſie ſolche Motive, für welche wir ein tieferes Verſtändniß mitbringen, die nicht blos ein ſtoffliches Intereſſe in uns erwecken, ſondern auch Empfindungen anregen, jenen vorziehe, die nur unſere Neugierde ſpannen, deren Betrachtung mit der Frage endigt, ob denn auch wirklich ſolche Formen und Farben in der Natur vorkommen. Wir geben zu, allzu enge darf der Künſtler ſich nicht eingrenzen, auf das Triviale ſich nicht freiwillig einſchränken. Wenn nun aber hinzukommt, daß die vom Künſtler gewählten Motive in der That auch Demjenigen, der ſie kennt und im Gedächtniſſe treu bewahrt hat, nur ein kaltes Anſtaunen abpreſſen, daß die einzelne Erſcheinung, zwar an

sich blendend und wirkungsreich, doch so grell auftritt, daß sie sich dem Ganzen nicht unterordnet und den Glauben hervorruft, die Landschaft sei eben nur da, um jener Erscheinung zur Folie zu dienen: so wird man den Wunsch, es möge nicht so häufig das Auffallende und Seltene an die Stelle des Schönen gesetzt werden, nicht ungerechtfertigt finden. Auch die Naturnachahmung hat ihre Schranken, nicht allein ästhetische, sondern auch technische. Vergebens wird der Künstler sich anstrengen, gewisse Lichterscheinungen und Wirkungen wiederzugeben: sie sind rein materieller Art und spotten jedes Scheines. Wo nun gar zur unzureichenden Technik ein ästhetischer Mangel sich gesellt, da thut doch wahrlich die Warnung und der Aufruf zur Mäßigung noth. Es ist uns aufgefallen, daß abgeschlossene landschaftliche Motive gegenwärtig einer geringern Beliebtheit sich erfreuen, daß man unermeßliche Plane der Darstellung gern zugrunde legt, und hier die Hintergründe viel glücklicher behandelt als den allerdings schwierigern Vordergrund, und die Verschmelzung der Farbencontraste häufig als etwas Unbedeutendes und Unnöthiges ansieht. Wird dies fortgesetzt, so wird bald unsere Landschaftsmalerei unter dem Titel von Panoramen am besten begriffen werden. Sind diese Abirrungen nothwendige Consequenzen des Realismus, dann müssen wir uns dieselben gefallen lassen. Wir glauben aber nicht an diesen nothwendigen Zusammenhang und verdammen deshalb das Streben nach ausschließlichen materiellen Effecten und virtuoser Technik.

Übrigens würden wir unsere Künstler verleumden, wollten wir behaupten, daß sie ganz und gar diesem Irrpfade sich hingeben und an die Stelle des Realismus überall den nackten Naturalismus setzen. Nur selten wird derselbe zum bewußten Princip erhoben und vom Künstler ohne Einschränkung durchgeführt; desto häufiger stoßen wir aber auf das Schwanken und unsichere Hin- und Herirren zwischen beiden Richtungen, auf naturalistische Auswüchse in einem

realistisch entworfenen Gebilde. Verhältnißmäßig wenig berührt von den erwähnten Gefahren zeigt sich der düsseldorfer Kreis, welcher Schirmer's fester Leitung zwar nicht Einheit, aber dennoch eine gute technische Schule verdankt, nicht selten sogar in das Extrem träumerischer Unklarheit (wie z. B. Scheuren) verfällt und die tiefere Charakteristik der sentimentalen Empfindung opfert. Kalkreuth, Flamm, Lindlar, noch mehr aber Hilgers, Portman u. A. zählen zu den entschiedenen Realisten Düsseldorfs. Auch München, dessen ersten Meister im Landschaftsfache, K. Rottmann, wir bereits oben besprachen, ist durch Tradition vor gewaltsamen Überschreitungen des rechten Maßes gesichert. Morgenstern's mit einer gewissen Innigkeit, ernst und anspruchslos entworfene Schilderungen sind bei aller Wahrheit der Auffassung dennoch Virtuosenkünsten fremd. Auch sonst ist die Landschaftsmalerei in München, wie die Namen Heinlein, A. Zimmermann, Schleich, Kaiser, Zwenganer u. s. w. beweisen, wacker vertreten. Wir können uns aber hier auf Namensverzeichnisse nicht einlassen, und zu einer eingehenden Schilderung der einzelnen Künstler mangelt der Raum. Nur erwähnt seien die großartigen Schilderungen Gurlitt's aus dem italienischen Gebirgsleben, welche den höchsten malerischen Reiz mit einem glücklichen plastischen Gefühle verbinden und die italienische Natur von einer neuen Seite uns zeigten. Erwähnt seien namentlich auch der poesiereiche Preller und die berliner Landschaftsmaler, die, von keinem Schulbande umschlossen, von keiner Tradition geleitet, alle erdenkbaren Weisen und Manieren offenbaren und im schroffen Gegensatze zu den düsseldorfer Gattungsmalern nur, wenn man sie einzeln vornimmt und beurtheilt, gewürdigt werden können. Höchstens läßt sich an ihnen (wir meinen z. B. E. Hildebrandt, Hoguet, Geier, Pape, Riefstahl u. A.) als gemeinsames Merkmal der enge Anschluß an die äußere Natur wahrnehmen. Mehr als anderwärts sind hier die Farbenvirtuosen, die Orientalisten zu Hause, und zeigt sich die unbedingte Herrschaft des Naturalismus.

Die Architektur seit Schinkel's Tode.

Schinkel's abgeschlossener Idealismus blieb zwar ohne unmittelbare Nachfolge, wol aber fielen einzelne Anregungen die er in seinen Werken ausgestreut hatte, auf einen fruchtbaren Boden und wirkten mitbestimmend auf die Gestalt unserer künstlerischen Grundsätze und das Schicksal unserer Baukunst. Zunächst und am stärksten zeigt sich Schinkel's Einfluß in dem Kreise, wo er persönlich aufgetreten war, in der berliner Architektenschule. Es ruht Schinkel's Geist auf den architektonischen Werken, welche die Umgebung von Potsdam und Sanssouci beleben und uns glauben machen, daß wir uns nicht am Havelstrande, sondern unter dem schönsten südlichen Himmel bewegen. Nirgends wurde der Grundsatz, daß sich die Baukunst an die landschaftliche Umgebung eng anschließen und in ein organisches Wechselverhältniß zu dieser treten soll, mit solcher Consequenz durchgeführt und die daraus sich ergebenden Aufgaben so geistreich und so glücklich gelöst als hier. Italienische Motive mit Anklängen an altrömische Landsitzformen dienten den Architekten, an ihrer Spitze Persius, zur Grundlage. Doch blieb es selten bei der kaltgelehrten Nachbildung des überlieferten Stoffs. Es wurde in eingehender Weise auf die Verschiedenheit der Bedürfnisse und der äußern Natur Rücksicht genommen, ein frischer malerischer Reiz über das Ganze ausgegossen und oft mit merkwürdigem Geschicke das vorhandene kunstlose Material zu einer anziehenden einheitlichen Erscheinung verarbeitet. Schinkel's schöpferische Persönlichkeit ließ sich zwar auf seine Schule nicht vererben, doch wurde sie die Veranlassung, daß im berliner Architektenkreise eine größere Ungebundenheit in der Wahl der Bauformen herrscht und die subjective Eigenthümlichkeit, das Streben nach neuen Combinationen mehr in den Vordergrund tritt. Diese Eigenschaften lassen sich aber bei Privatbauten besser verwerthen als bei kirchlichen Anlagen, welchen ein tradi-

tionelles Gepräge unverwischbar aufgedrückt ist und wo das Absehen von der Überlieferung gar leicht zur Willkür und zu weltlichen Formen führt. In der That besitzt Berlin namentlich in den an den Thiergarten grenzenden Theilen eine Reihe von Musterwerken bürgerlicher Architektur, die den Neid aller andern Städte zu erregen im Stande ist. Zum anmuthigen malerischen Reize, zur sinnigen und geistreichen Gruppirung der einzelnen Bautheile gesellt sich eine trefflich geschulte decorative Phantasie, um nicht blos pikante, sondern auch künstlerisch durchgebildete Werke zu schaffen. Hitzig, Strack, Knoblauch u. A. haben sich als Privatarchitekten mit Recht den ehrenvollsten Namen erworben. Wenden wir aber den Blick auf die berliner kirchliche Architektur, durch Soller, Strack und Stier vertreten, so können wir mancherlei Bedenken nicht unterdrücken, auch wenn wir den Namen der „Polkakirchen" nur auf die Rechnung des ätzenden berliner Stadtwitzes schreiben. Man braucht kein „Fanatiker des Mittelalters" zu sein, um die gothischen Kirchenschöpfungen in Berlin als leblose Fehlgeburten zu bezeichnen und z. B. die Petrikirche von Strack als ein unorganisches Product zu tadeln, wo das Innere und das Äußere gleichgültig auseinanderfallen und im Außenbau der Thurm (mit zinkverkleideter Spitze) und der Kirchenkörper in ihrer Anlage einander widersprechen. Zu manchen Seltsamkeiten und Constructionsfehlern verleitet das löbliche Streben, dem evangelischen Cultus einen entsprechenden architektonischen Ausdruck zu verleihen. Man könnte die Frage aufwerfen, ob der evangelische Cultus eine solche Gebundenheit in sich schließe, ob nicht der Umstand, daß der Protestantismus bei bildungssatten Völkern zur Herrschaft gekommen, neue architektonische Schöpfungen hindere. Da jedoch die Beantwortung dieser Frage uns aus dem Kreise künstlerischer Betrachtungen reißen würde, so übergehen wir dieselbe, um die einfache Thatsache zu berichten, daß im Kreise der berliner Baukünstler die Centralanlagen als der

passendste Ausdruck für evangelische Cultuskirchen gelten. Diese Meinung empfiehlt sich aus mannichfachen Gründen. Es läßt auch der Typus der Centralkirche dem Künstler immer noch eine große Freiheit. Wir haben in der Schinkel'schen Nikolaikirche die Verkörperung desselben mit Hülfe des antiken Formengerüstes erkannt, wir sehen in der Marcuskirche zu Berlin (von Stüler und Erbkam) die gleiche Bauidee durch Nachbildung der Vitalekirche von Ravenna verwirklicht. Die Petrikirche von Strack benutzt zu dem gleichen Zwecke gothische Bauformen. Sei es aber, daß dieselben zu spröde sind, um in ähnlicher Art, wie antike oder romanische Formen der Gestalt einer Centralanlage sich einzuordnen, und wir stehen nicht an, dieser Meinung beizupflichten, sei es, daß der geschätzte Künstler nicht Herr genug über die gothische Architektur ist, um ihre Elemente frei zu handhaben, und in Berlin ist allerdings ein eingehendes Verständniß der Gothik schwer zu gewinnen, der Versuch ist als vollkommen mislungen zu betrachten. Ein günstigeres Spiel hatte Soller, als ihm der Entwurf zur Michaelskirche in Berlin übertragen wurde. Er brauchte nicht erst nach einem passenden Typus zu suchen, die katholische Bestimmung des Werkes wies ihn unmittelbar auf mittelalterliche Vorbilder. Die Kirche ist im romanisch-italienischen Stile des 12. Jahrhunderts erbaut, ohne übrigens bei einer unbedingten Nachahmung zu beharren. Eine glückliche Neuerung im Innern ist die Bedeckung des Mittelschiffs durch Kuppeln, die aber unter dem Dache verborgenliegen, mit Ausnahme jener über der Kreuzung, die hoch über den Gesammtbau hervorragt, aber allerdings in der Art, wie sie auf dem Dache aufsitzt, dem Ideale eines Kuppelbaus wenig entspricht. Ein noch glücklicherer Griff dünkt uns die Belebung der Außenwände durch verschiedenfarbige Steinschichten, welche Decorationsweise überhaupt, wie viele Zeichen andeuten, in der modernen Architektur zu einer großen Rolle bestimmt erscheint. Im Ganzen sehen wir in Berlin in der

letzten Zeit die mittelalterlichen Bautypen über die Antike den Sieg erringen, aber in ihrer Anordnung, gleichsam als Nachhall der Schinkel'schen Stimme einen einfachern Wohllaut, eine der Antike sich annähernde harmonische Ruhe anstreben. Daß dies nicht immer gelungen sei, kann nicht in Abrede gestellt werden. Aber das Urtheil über die berliner Baubestrebungen wird billiger lauten, die gewöhnlichen Vorwürfe eines bloßen Scheinglanzes der Ornamentik, einer gewissen Koketterie in Gliederung und Verzierung in vielen Fällen zugegeben, wenn man mit ihnen die Leistungen der andern deutschen Landschaften vergleicht. Es ist in Berlin die Architektur zu keinem Abschlusse gekommen, aber auch der anderwärts angestrebte originelle Baustil läßt viel zu wünschen übrig. Zwirner's Apollinariskirche bei Remagen ist keine höhere Combination, sondern nur eine mislungene Mischung zweier Stilweisen, Laſſaulx' zahlreiche romanische Kirchen am Rhein und an der Mosel sind kranke Reproductionen und auch die Kirchenbauten von Hübsch (Pfarrkirche zu Bulach) entbehren der feinern künstlerischen Durchbildung, wie überhaupt dieses Meisters Vorzüge mehr aus der klaren constructiven Nothwendigkeit seiner Werke als aus der anziehenden decorativen Ausführung, die seine schwächste Seite bildet, erkannt werden. Hübsch hegt die Ansicht und hat für dieselbe auch zahlreiche Anhänger gewonnen, daß unsern ästhetischen Bedürfnissen nur durch eine theilweise Erneuerung der alten Bauformen volle Befriedigung verschafft werden kann. Aber auch die entgegengesetzte Meinung, die einer gänzlichen Vertiefung in die alte Bautradition das Wort spricht und nur in der Wiederbelebung der Gothik das Heil der Architektur erblickt, entbehrt nicht des Beifalls. Am kölner Dombau, dessen Vollendung Zwirner's Thätigkeit nun schon seit mehr als zwanzig Jahren in Anspruch nimmt, hat sich eine Schule von Werkleuten herangebildet, deren Auge und Hand vollkommen den Geist des 13. Jahrhunderts auffaßt, die mit einer Sicherheit und Gründlichkeit den gothischen Stil

handhaben, der an die besten Zeiten der alten Bauhütten erinnert. Bei V. Statz möchte man eine geringere Schlagfertigkeit wünschen. Es zeigt wohl ein vollkommenes Eingehen in die Gothik, wenn man im Stande ist, im Laufe von sechs Jahren nahe an 100 Bauentwürfe zu liefern; aber unmöglich können auf solche Weise reife, künstlerisch durchdachte und durchgebildete Werke geschaffen werden. Dagegen läßt sich schon jetzt Fr. Schmidt, dem gegenwärtigen Domwerkmeister, die glänzendste Zukunft vorhersagen. Mit wissenschaftlicher Bildung verbindet er eine vollkommene Beherrschung des Handwerks, was bekanntlich bei gothischen Schöpfungen so wichtig ist, und mit einem reichen und reinen Formensinn einen scharfen Verstand für organische Constructionen. Sein Entwurf für die wiener Votivkirche bestach nicht so sehr das Auge wie Ferstl's gekrönte Zeichnungen, aber was constructive Tüchtigkeit und Formenwahrheit anbelangt, da kann er wol Mustergültigkeit ansprechen. Das tiefe Verständniß, welches durch die Fortsetzung des Kölner Doms in Bezug auf den gothischen Stil erzielt wurde, wird durch die mit Eifer betriebenen Restaurationen der Dome von Worms, Speier, Ulm, München, Wien u. a. auf die gesammte mittelalterliche Kunst ausgedehnt werden. Dadurch werden wir aber nicht allein befähigt, die alten Stile zu beleben, und wenn wir dieselben anwenden, bei strenger Wahrheit zu beharren. Auch in dem Falle, daß in der That nur neue Bauformen unsern architektonischen Bedürfnissen entsprechen, ist dafür der Durchgang durch die alten Bauweisen eine nothwendige Bedingung. Denn daran wird kein Verständiger denken, daß es möglich sei, vollständig neue Formen zu ersinnen, vorläufig wenigstens können wir nur neue Combinationen erwarten, zu diesen aber werden wir nur durch die Vertiefung in die alten Bausysteme gelangen.

Der Überblick der neuesten Leistungen auf dem Gebiete der deutschen Architektur liefert erfreulichere Resultate, als man gewöhnlich annimmt. Sünden werden genug begangen,

[illegible]

Die belgiſche Schule.

Seitdem wir die glänzenden Farbenſchöpfungen eines Gallait u. A. zu bewundern Gelegenheit hatten, wird uns gar häufig die belgiſche Schule als das Vorbild der heimiſchen Kunſtübung vorgehalten. Wie viel oder wie wenig die belgiſche Kunſt zu dieſer Stellung tauge, wird der weitere Verlauf unſerer Erörterung zeigen. Gewiß iſt allerdings das Eine, daß ſchwerlich ein ſchärferes Gegenbild zur deutſchen Kunſt gefunden werden kann, als welches die belgiſche Schule in ihrer Entwickelung darbietet. Jene wuchs von der Volksgunſt unbeſchienen ihrer Blüte entgegen, wurde von vereinzelten Mäcenen getragen und abſeits gepflegt. Sie rächte ſich ihrerſeits am Volke, indem ſie es unbeachtet ließ, ſich in einem künſtlich abgeſperrten Kreiſe bewegte und das unbedingte Selbſtgenügen zur Schau trug. Nirgends wurde die Anſicht, der Künſtler brauche nicht an die allgemein gültigen Anſchauungen anzuknüpfen, das Volk vielmehr müſſe ſich zu ihm erheben, ihn zu durchdringen ſuchen, ſo einſeitig verwirklicht als vormals in Deutſchland. Die neuere belgiſche Kunſt dagegen wurde am Vorabend einer politiſchen Revolution geboren, von dem Volke als ein Heiligthum gehütet und unmittelbar mit den nationalen Beſtrebungen verbunden. Sie knüpfte an die heimiſche Tradition ſtofflich wie formell an, und ließ ſich die innigſte Wechſelbeziehung mit dem umgebenden Volke nicht rauben. Dem Künſtler

würden nach deutſchen Atelierbegriffen auf ſolche Art vielleicht Schranken gezogen, ſein freier Flug nach oben gehemmt, in Wahrheit aber wurden für die Kunſt dadurch manche Vortheile gewonnen. Weil ſie als ein Theil des Volksthums gilt, zu den höchſten nationalen Gütern zählt, ſo hält auch der Einzelne ihren Schutz und ihre Pflege für eine Bürgerpflicht. Unſere thätige Theilnahme an den Künſtlern ſinkt zu einer beſchämenden Geringfügigkeit herab, im Vergleiche zu Dem, was das belgiſche (und niederländiſche) Volk, und zwar namentlich der Mittelſtand für ſeine Maler thut. Brächte es nicht zuweilen ein glücklicher Zufall mit ſich, daß das Fünfthalerloos auf einer Kunſtausſtellung ſtatt des Nietenblatts ein Ölbild gewänne, die Mehrzahl unſerer wohlhabenden Bürger würde Originalkunſtwerken niemals den Eingang in ihre Zimmer öffnen. Wir verehren vorzugsweiſe die monumentale Kunſt. Hat der Umſtand, daß wir ihren Genuß mit keinen unmittelbaren materiellen Anſtrengungen erkaufen, nichts mit dieſer Liebe zu ſchaffen? Das iſt bei unſern weſtlichen Nachbarn anders und beſſer beſtellt. Hier kennt man für die Wände des Prunkgemachs keinen ſchönern Schmuck, als von einheimiſchen Meiſtern geſchaffene Werke, und es iſt das Anlegen einer kleinen aber gewählten Bilderſammlung eine ganz gewöhnliche Sache. Der deutſche Künſtler iſt von Kunſtvereinen abhängig, der belgiſche fand am patriotiſchen Bürger eine unmittelbare Stütze. Und da es nach der Septemberrevolution beinahe nur ſolche gab und überdies die Freude am Kunſtgenuſſe, die Luſt an Augenweiden dem belgiſchen Gemüthe tief eingepflanzt iſt, ſo fehlte es nicht an Beſchäftigung und demgemäß nicht am Zudrange zu den Akademien. Bereits ein Jahrzehnd nach dem Wiedererwachen der heimiſchen Kunſt war das Land mit Kunſtanſtalten und dieſe mit Zöglingen weit überſchwemmt. Es wurden über 40 Akademien und Malerſchulen und nahe an 7000 Kunſtſchüler gezählt, ſodaß alſo je der ſechshundertſte Mann in Belgien auf einer Akademie ſeine Bildung ſuchte.

Nun freilich, wir müſſen nach genauern Erhebungen etwa die Hälfte, die ſich ſpäter dem Handwerk widmen, und ungefähr 20% Solcher, die nach kurzem Beſuche zu einer andern Beſchäftigung übergehen, ausſcheiden. Aber noch immer bleiben dann über 2000 Individuen für die eigentlichen Kunſtſtudien übrig. Daß dieſe Zahlen keine Übertreibung in ſich enthalten, beweiſen die genauern Angaben über die antwerpener Akademie, welche im Jahre 1856 1310 Zöglinge und darunter 509 eigentliche Künſtler zählte, im letzten Jahrzehnd überhaupt 12,041 Schüler aufwies. Die antwerpener Akademie iſt zwar die Hauptſchule des Landes, neben derſelben genießen aber auch die Akademien von Brüſſel, Brügge, Gent, Löwen, Lüttich eine gewiſſe Bedeutung, ſodaß die oben angegebenen Summen allerdings der Wirklichkeit entſprechen. Dieſer Andrang zum Künſtlerthum ſpricht für eine große äußere Blüte, beweiſt aber nicht die innere Kraft und Stärke. Auch der Zuſammenhang mit dem nationalen und politiſchen Leben darf nicht als entſcheidend dafür angenommen werden. Er führt der Kunſt die köſtlichſten Anregungen zu, ſichert aber nicht das Beharren auf dem rechten Pfade, noch weniger die formelle Vollendung.

Die belgiſche Kunſt unterſchied ſich am Beginn unſers Zeitalters in nichts Weſentlichem von der benachbarten franzöſiſchen. Wie ſie im vorigen Jahrhundert durch die Familie Vanloo den franzöſiſchen Hofgeſchmack unterſtützte, ſo führte ſie ſpäter zahlreiche Kräfte der Schule David's zu, der für alle Völker romaniſcher Bildung eine neue Kunſtepoche herbeiführte und durch ſeinen langen Aufenthalt in Brüſſel (1815 – 25) nothwendig auch auf die belgiſchen Maler Einfluß nahm. David's belgiſche Anhänger ſind indeſſen hier nicht zu ſchildern, da ihre Wirkſamkeit in der Gegenwart keinen Raum mehr findet. Dieſelbe beſchränkte ſich auch früher nur auf die religiöſe und hiſtoriſche Malerei. Die belgiſche Landſchaftsmalerei hatte ſich von fremden Einflüſſen ziemlich ferngehalten, und namentlich die Marinemalerei

hatte einem durch ſeine Unbefangenheit erfreulichen Naturalismus gehuldigt. Noch zu David's Lebzeiten erhielt ſeine Richtung arge Stöße, die ihre unbedingte Herrſchaft brachen und den Meiſter ſelbſt verwirrten. Die von ihm empfohlene Formengebung eignet ſich nur für heroiſche Stoffe und verlangt vom Künſtler, daß ſein ganzer Ideenkreis auf dem Kothurn ſich bewegen könne. Das ſtand aber dem immer mehr ſich verdrängenden Realismus in der hiſtoriſchen Anſchauung entgegen, der ungleich lieber die Anekdote für Geſchichte nahm, als daß er auf das Große und Heroiſche in derſelben ſich beſchränkt hätte. Zur Darſtellung der Sittenbilder und realer geſchichtlicher Vorgänge reichte David's ohnehin ſchon abgeſchwächter Stil nicht aus. Seine ſpäteſten belgiſchen Anhänger wandten ſich entweder der jüngern franzöſiſchen Schule zu, oder wagten (van Bree in Antwerpen) ſchüchterne Blicke auf die großen Niederländer des 17. Jahrhunderts. Daß dieſe wieder als Muſterbilder gelten würden, dazu verlieh der nationale Aufſchwung Belgiens am Schluſſe der Reſtaurationsperiode einige Hoffnung. In der That entſchied der kühne Griff eines jungen Mannes über das Schickſal der belgiſchen Kunſt. Wir beſitzen einen unbefangenen Bericht über die brüſſeler Ausſtellung vom Jahre 1830, wo dieſe Entſcheidung vor ſich ging, aus der Feder unſers großen Kunſtforſchers Schnaaſe. Er vollführte eben damals ſeine niederländiſche Reiſe und kam nach Brüſſel zur Zeit der Ausſtellung. „Der Sinn", klagt er in ſeinen „Niederländiſchen Briefen", „für das Kräftige in Motiven und Farben, der ſonſt die Niederländer auszeichnete, ſchien ganz verloren und ich ſehnte mich, auch nur ein Bild aus Rubens' Schule zu ſehen. Und hier ſollte ich nicht ganz leer ausgehen. In einem jungen Landsmann des alten Meiſters ſcheint deſſen Geiſt noch zu leben. Er heißt Guſtav Wappers, und beſonders in einem großen Bilde: die Heldenthat des Bürgermeiſters van der Werff während der Belagerung von Leyden 1574 darſtellend, erfreute er mich

ſehr. Hier waren wieder friſche, kräftige Farbentöne und Motive und es leuchtete ein wirklich künſtleriſcher Geiſt hervor.“ Nicht das ſtoffliche Intereſſe bedingte des Bildes außergewöhnliches Glück, van Bree hatte kurz zuvor daſſelbe Motiv gemalt, ohne daß ſein Werk eine beſondere Theilnahme erregt hätte; es war vielmehr der entſchiedene formelle Rückgang auf die heimiſche Tradition, die rückhaltloſe Hingabe an die Farbe, welche den Enthuſiasmus zündete und Wappers' Werk als eine patriotiſche That anſehen lehrte. Wappers' Beiſpiel fand eine ganz allgemeine Nachfolge, der Wetteifer, an Formenderbheit, an breitem Farbenauftrage und kecken Coloritwirkungen allen Andern es vorzuthun, keine Grenzen. Es währte beinahe ein Jahrzehnd, ehe ſich die Schule wiederfand und eine ruhigere Entwickelung begann. Ihr Mittelpunkt wurde Antwerpen, wohin der baroniſirte Wappers als Akademiedirector berufen wurde, während an der brüſſeler Akademie durch Navez und Portaels, auf jener zu Löwen durch Mathieu die zögernde Vermittelung zwiſchen ſtiliſirender Manier und farbenkräftigem Naturalismus noch lange Zeit ſich erhielt, und die monumentale Malerei nur in dem im Jahre 1853 in Brüſſel verſtorbenen van Eycken einen vereinzelten Vertreter gewann. Das Urtheil über die in Antwerpen und weiter in Belgien überhaupt gepflegte Kunſtrichtung muß man von jenem über die antwerpener Akademie als praktiſche Schule ſtreng trennen. Die letztere verdient das größte Lob und muß gegen das wegwerfende Urtheil deutſcher Dilettanten unbedingt in Schutz genommen werden. Freilich, wer da glaubt, der Beſuch des antwerpener Malerſaals befähige ihn an und für ſich zum künſtleriſchen Schaffen, der wird ſein Ziel nicht erreichen. Es liegt aber auch gar nicht in der Beſtimmung einer Akademie, dem Schüler Recepte für ſeine geiſtige Thätigkeit zu liefern und ſeiner Phantaſie durch doſenweiſe Verabreichung abſtracter Regeln und platter Maximen aufzuhelfen. In die Anſpruchsloſigkeit der antwerpener Malerclaſſe, daß

ſie nicht Künſtler bilden, ſondern Handwerker erziehen will, ſoweit nämlich der Maler Handwerker ſein muß, daß ſie dem Schüler die vollkommene Herrſchaft über das techniſche Material ſichert, ihn mit der Natur vertraut macht, jede techniſche Aufgabe frei und richtig löſen lehrt, ſetzen wir ihr größtes Verdienſt. Wir glauben nicht, es ſei für den Tiefſinn deutſcher Kunſt unumgänglich nothwendig, daß die Schüler aus dem Akademieverbande entlaſſen werden, über den rechten Gebrauch des Pinſels und die wahre Natur der Farben ſchlecht unterrichtet, unfähig, ein reines Licht und kräftige Schatten auf die Leinwand zu werfen, und unbekannt mit den äußern günſtigen Bedingungen, welche dem Künſtler die Hälfte ſeines techniſchen Mühens erſparen. Unſere Landſchaftsmaler hegen die entgegengeſetzte Anſicht, und verlangen als Vorbedingung der Meiſterſchaft unausgeſetzte Naturſtudien und vollkommene techniſche Gewandtheit. Wir glauben auch nicht, daß mit der Fertigkeit im Primamalen, mit einem breiten markigen Auftrage und genauem Naturſtudium ſchlechte Zeichnung und proſaiſche Erfindung nothwendig verknüpft ſei. Was die antwerpener Malerſchule leiſtet, kann überall geleiſtet werden, vorausgeſetzt freilich, daß ſich überall ein ſo vollendeter Malerhandwerker als Lehrer findet wie Dyckmans in Antwerpen. Daß einzelne belgiſche Maler es nicht weiter brachten als bis zum glänzenden Handwerksgeſchick, verkleinert nicht die Verdienſte der in jedem Jahre von jungen Deutſchen mehr beſuchten antwerpener Akademie. Wir würden den Mann mit Recht verlachen, der ſeine Anſprüche auf Dichterruhm auf ſeine gründliche Kenntniß der Sprache allein ſtützen wollte; was würden wir aber von dem Dichter ſagen, der die Sprache nicht einmal ihrem Wortbau und ihrer Fügung nach kennen ſollte?

Die belgiſche Landſchaftsmalerei hat verhältnißmäßig die geringſten Anfechtungen erfahren, aber auch einen geringern Ruhm geerntet als die Sitten- und Hiſtorienmalerei. Ihrem ganzen Weſen nach naturaliſtiſch, hat ſie auch ihren Dar-

ſtellungskreis in enge Grenzen gezogen, und mit Ausnahme des Profeſſors Jakobs in Antwerpen, der auch den Orient kennt und in ſeinen Bildern abſpiegelt, die meiſten Motive der heimatlichen Natur entlehnt. Bei dem eigenthümlichen maleriſchen Reize, der z. B. auf der Campine ruht, bei der feinen und ſaftigen Farbe, welche die niederländiſche Landſchaft auszeichnet, wird dies Niemand tadelnswerth finden, zumal wenn ſo tüchtige Hände, wie die eines Clay, Kindermann, Quinaur, Robbe, die Ausführung übernehmen. Jene frappante Wahrheit und virtuoſe Behandlung freilich unzählige male wiederholter Motive, wie ſie auf holländiſchem Boden erzogene Künſtler zur Schau tragen, trifft man übrigens in der belgiſchen Schule ſelten an. An der Spitze der holländiſchen Landſchafter ſteht noch immer B. C. Koekkoek (in Kleve), deſſen Eichenwälder und niederländiſche Partien den techniſchen Meiſter und feinen Naturbeobachter bekunden. Die übrigen holländiſchen Landſchafter begnügen ſich gewöhnlich mit der Ausbildung einer Specialität, wie z. B. der Marine, der Schneelandſchaft. Was J. Schotel und A. Schelfhout in dieſer Beziehung geleiſtet haben, wird von der jüngern Generation: Waldorp, L. Meyer, Backhuyzen (auch Thiermaler) und den bekannten Schneemalern van Haanen (jetzt in Wien), Koekkoek (Sohn), Spohler, Smets u. A., rühmlichſt fortgeſetzt. Auch Verveer, Roelofs (in Brüſſel) gehören der holländiſchen Schule an, welche, gleich der belgiſchen, überdies eine Reihe trefflicher Thier- und Architekturmaler geſchaffen hat. Wir begnügen uns nur zu erinnern an die Namen E. Vorboeckhoven, Tſchaggeny, Verlat, an den humoriſtiſchen J. Stevens in Brüſſel und dann an van Hove im Haag, deſſen Intérieurs de Hooghe's beſte Bilder in das Gedächtniß zurückbringen, an van Moër (Brüſſel), Boſſuet, Bosboom, Weißenbruch — Künſtler, die jeder Kenner moderner Bilderſammlungen ſchätzt und als Meiſter ihres Fachs, als würdige Nachkommen des 17. Jahr-

hunderts verehrt. Aus ihren Werken ſpricht gar häufig ein tieferer nationaler Sinn als aus pompöſen hiſtoriſchen Darſtellungen.

Die eigentliche kunſtgeſchichtliche Bedeutung liegt in den belgiſchen Genrebildern und den realiſtiſchen Geſchichtsdarſtellungen. Das religiöſe Fach hat zwar in der neueſten Zeit eine vielfache Aufmunterung erhalten, und es hat zu demſelben beinahe jeder bedeutende Künſtler beigeſteuert. Wappers malte die Madonna als Tröſterin, de Keyſer eine Schädelſtätte, Gallait einen heiligen Franciscus, auch Navez, Giſier, Portaels, Correns, Pinelli u. A. wandten ſich dieſem Fache zu, aber ohne ſonderliche Erfolge zu erzielen, oder das Zuſammengehörige dieſer Richtung mit der beliebten Technik zu beweiſen. Ob Eyckens' Beſtrebungen, die monumentale Malerei in Belgien heimiſch zu machen, von Guffens und Swerts fortgeſetzt, einen nachhaltigen Erfolg erzielen werden, muß die Zukunft lehren.

Treten wir einem Bilde von Brackelaer (Vater und Sohn), Dyckmans, Deblock, Leys entgegen, die wol als charakteriſtiſche Vertreter der belgiſchen Schule gelten dürften (außer ihnen Madou, A. Stevens, Willems, Hamman, Schmidt, Schendel u. A.), ſo wirkt die merkwürdige äußere Wahrheit der Darſtellung, die Vollendung der Ausführung, die bis zur höchſten Virtuoſität getriebene Farbentechnik unausſprechlich ergreifend. Man ſtelle ſich z. B. vor Dyckmans' „Gemüſemarkt", der trotz des proſaiſchen Inhalts doch durch die köſtliche Beleuchtung und die meiſterhafte Farbengruppirung feſſelt; oder vor Schendel's vom Lampenlicht und Mondſchein gleichzeitig erhellte Straßenſcenen; oder, um das Beſte in dieſer Richtung gleich zu nennen, vor Leys' (in Antwerpen) Waffenſchmied, Wirthshausſcene (frankfurter Muſeum), Neujahr in Flandern, Fauſt's Spaziergang u. ſ. w.: welcher Reiz liegt nicht in dieſer vollendeten Wahrheit, mit der jeder Wandfleck, das Geringſte wie das Größte gemalt iſt; welche Empfindungsglut erregt nicht dieſer köſtliche warme Son-

nenſchein, der ſich bald über einen größern Theil des Bildes lagert, bald nur blitzartig aus dem umgebenden Dunkel ſich heraushebt. Und dieſe Farbenkraft, dieſes kecke aber anziehende Spiel mit Licht und Schatten, dieſe Energie der Localfarben und feine Abtönung der Reflexe! Die alten Meiſter ſind wiedergeboren, die Kunſt des 17. Jahrhunderts feiert eine glänzende Renaiſſance. Je häufiger aber belgiſche Genrebilder auftreten, je vollſtändiger man die Werke der einzelnen Meiſter kennenlernt, deſto geringer wird das Entzücken, deſto matter die Wirkung. Die Einförmigkeit der Motive, die Geringfügigkeit des Inhalts würde wenig beachtet werden, wäre die Darſtellung naiver und unbefangener. Da aber beinahe regelmäßig die Abſicht gemerkt wird, die Virtuoſität der Malerei zu produciren und die vollendete Technik zu zeigen, ſo tritt das Nichtsſagende der Motive auch deutlicher an den Tag und die mit geringen Variationen fortgeſetzte Wiederholung des Kunſtſtücks ermüdet. Oſtade und die übrigen Alten malten gleichfalls unbedeutende Vorfälle aus dem täglichen Leben und thaten bei der Wahl der Motive durchaus nicht ſpröde. Sie waren aber mit ihrer ganzen Seele bei jenen, hatten ſich in ſie vollſtändig hineingelebt und den Zauber innerer Wahrheit ihren Darſtellungen eingehaucht. Die belgiſchen Maler der Gegenwart ſtehen häufig dem Inhalte ihrer Bilder kalt und fremd gegenüber, haben ſichtlich wähleriſch geklaubt und herumgetappt und arbeiten auf den maleriſchen Effect los. Wir tadeln nicht die techniſche Vollendung, wir wiederholen im Gegentheil unſere Überzeugung von ihrer unbedingten Nothwendigkeit im Genrefache, verlangen aber anſpruchloſe Einfachheit, und verwerfen das ſtete Hinweiſen auf die glänzend gelöſten techniſchen Aufgaben. Daß die belgiſche Genrekunſt dieſer einſeitigen Richtung verfiel, kann mannichfach erklärt werden. Der geſpreizten Hohlheit und ſtiliſtiſchen Nüchternheit der Schule David's gegenüber mußte die entgegengeſetzte Richtung mit verdoppelter Schärfe und Maßloſigkeit ſich geltend

machen. Auch die Freude über die gewonnene techniſche Sicherheit mochte wol dazu verleiten, ſich zu überheben und des Guten zu viel zu thun.

Schließt aber die belgiſche Kunſt die Bedingungen in ſich, aus dieſer Einſeitigkeit ſich zu reißen und dauernde Erfolge zu erringen, ohne ihre locale Eigenthümlichkeit aufzugeben? Wir dürfen nicht vergeſſen, daß das zweiſprachige belgiſche Volk keine ſelbſtändige Weltanſchauung, keine abgeſchloſſene Cultur zu ſchaffen berufen iſt, ſondern die Beſtimmung in ſich trägt, zwei Völker, zwei entgegengeſetzte Anſchauungen zu vermitteln. Mit den beiden Culturträgern in Belgien verhält es ſich aber ſo, daß das walloniſche Element mit dem franzöſiſchen zuſammenfällt, das vlämiſche von dem deutſchen ein abgeſchiedenes Daſein friſtet. Den Wallonen und franzöſiſch Gebildeten ſteht eine ausgedehnte geiſtige Welt offen; die Anhänger des Vlämiſchen dagegen ſehen ſich auf ſich ſelbſt angewieſen und haben alle Mühe, gegen den mächtigen Strom franzöſiſcher Bildung ſich zu behaupten. Was will die Poeſie und die Novelliſtik eines Conſcience gegen jene zahlloſen Anregungen ſagen, welche durch das Mittel der Literatur, des Theaters, der Muſik u. ſ. w. aus Frankreich nach Belgien verpflanzt werden. Das Übergewicht der franzöſiſchen Bildung erſcheint unzweifelhaft. Dieſer franzöſiſchen Bildung entſpricht aber eine ſelbſtändige Kunſtweiſe, ſodaß mit jener auch die letztere in Belgien Eingang findet und die locale Eigenthümlichkeit verdrängt. Was die allgemeinen Verhältniſſe in Ausſicht ſtellen, hat ſich in der That verwirklicht. Wappers und die antwerpener Akademie warfen ſich ganz entſchieden auf die Seite der vlämiſchen Bewegung, Conſcience trat mit der Akademie in Verbindung. Das Vlämiſche wurde theilweiſe als Unterrichtsſprache angewendet, die Vertretung des germaniſchen Weſens, der Gegenſatz gegen das franzöſiſche Element als Ziel deutlich betont. Ein halbes Menſchenalter iſt ſeitdem vergangen. Wappers hat ſich von der Akademie losgeſagt, die Mehrzahl

der Künſtler ihren Wohnſitz zwiſchen Paris und Brüſſel getheilt, faſt alle jüngern Kräfte der franzöſiſchen Schule ſich angeſchloſſen. Das Urtheil der letztern lautet einfach, daß die belgiſche Kunſtbildung als Durchgang große Vorzüge beſitze, da ſie das Auge ſchärfe, die Hand übe und techniſche Gewandtheit verleihe, daß aber ein Beharren bei ihr nicht ſtatthaft ſei. Virtuoſe Technik, ſolide und glänzende Farbenbehandlung ſchaffen noch keine Kunſtweiſe, und andere auszeichnende Eigenſchaften kann die belgiſche Kunſt nicht aufweiſen. Alle Matadore derſelben, die dieſen Durchgang nicht vollenden konnten, haben Schiffbruch gelitten, Wappers, de Keyſer, de Biéfve, Alle haben ihre Glanzzeit hinter ſich. Gallait allein ſieht die Zahl ſeiner Bewunderer wachſen; Gallait aber iſt blos ſeinem Urſprunge nach Belgier, in ſeiner perſönlichen Bildung wie in ſeiner künſtleriſchen Auffaſſung und maleriſchen Technik eine ſelbſtändige Geſtalt. Es gibt zwar noch Einzelne, welche ſich in jene neue Auffaſſungsweiſe nicht fügen wollen, wie z. B. der ſpleenbehaftete Wierx, der ſeine Bilder, wenn wir nicht irren, ſtets vergraben läßt und in einer Art von geiſtigem Opiumrauſche lebt, oder Thomas, der ſein Lichtideal jüngſt, als er Judas Verzweiflung malte, einer Galmeihütte entlehnte; aber derartige Käuze werden in aller Herren Länder geboren und verlangten eigentlich eine ſelbſtändige Behandlung in dem Capitel der Kunſtnarren. Wappers ſah ſich durch ſeinen glücklichen Griff an die Spitze der nationalen Schule geſtellt und Anfoderungen an ſich gerichtet, denen ſeine unfertige Bildung und engbegrenzte Phantaſie nicht gewachſen waren. Die unbefriedigende Wirkung ſeiner „Septemberrevolution" mochte theilweiſe auf die ungünſtige Natur des Motivs geſchoben werden, obgleich auch das Formelle der Compoſition gerechten Tadel erregt. Doch zeigte ſich wenigſtens eine erfreuliche Kraft in der Farbenbehandlung. In den ſpätern Bildern wollte Wappers dieſelbe noch ſteigern, die Contraſte des Colorits ſchärfer hervorheben und

namentlich den Lichtpartien einen blendenden Glanz verleihen; er verfiel aber dadurch in eine Affectirtheit und Unwahrheit, die ihn (die zahlreichen Porträtbilder ausgenommen) nicht einmal vom technischen Standpunkte empfehlenswerth macht. Eines seiner jüngsten Bilder, Ludwig XVII. im Kerker, zeigte ihn von einer früher wenig bekannten Seite, mit einer tiefen und poetischen Empfindung begabt. Ist aber die Composition sein Eigenthum?

Wappers' persönlichem Gegner und Nachfolger im Directorate, dem Schäfer von Sandvliet, Nicaise de Keyser, läßt sich die technische Virtuosität nicht absprechen. Seine ersten Bilder ließen aber noch Anderes von ihm erwarten. Nach einigen Versuchen in der religiösen Malerei schien ihn die heimische Geschichte vorzugsweise zu fesseln und seine Phantasie den Schlachten der alten Niederländer am liebsten beizuwohnen. Eine seltene Fähigkeit, übersichtlich zu componiren und das Schlachtengetümmel nicht in ein unentwirrbares Chaos ausarten zu lassen, ein fleißiges Naturstudium und energische Farbengebung machten de Keyser schnell berühmt, seine Bilder, die Schlacht zu Woringen (am Rhein, 1288), die zu Kortryck (Courtray, die berühmte Sporenschlacht, 1302) und die zu Nieuport (1600), allgemein beliebt. Die spätern Jahre zeigen ihn auf einem andern Felde. Überaus elegant und verlockend gemalte Porträts verschafften seinem Pinsel in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen großen Beifall. Eleganz, ein äußerlicher Farbenschimmer, vortreffliche Stoffmalerei sind aber auch in seinen Nichtporträts die hervorstechendsten Merkmale. Justus Lipsius, der vor dem Erzherzog Albrecht und der Infantin eine Vorlesung hält, Rubens' Atelier, der Alterthümler, des Kaisers Max Besuch bei Memling — diese Motive schon verrathen die Vorliebe des Meisters, sich in Äußerlichkeiten zu bewegen und mit einem malerischen Arrangement und virtuoser Färbung zu begnügen. Die reizende Albanerin spricht dafür, daß de Keyser Modelle trefflich zu wählen

und verführeriſch darzuſtellen weiß; die Dame im weißen Atlaskleide, die einem ältlichen Herrn, in ſchwarzen Sammet gehüllt, vorlieſt, beweiſt ſeine Meiſterſchaft im Stoffmalen. Aber ſein Giaur, ſein Karl V., Columbus, vom Pöbel verſpottet, ſein Tod Maria's von Medici beweiſen nicht, daß ihm der Sinn für tiefe Charakteriſtik und ergreifende pſychologiſche Wahrheit aufgegangen iſt. De Keyſer's Schüler: Wittkamp, Guffens, Swerts u. A. ſind von keiner Bedeutung. Der dritte berühmte Vertreter der belgiſchen Schule, de Biefve, hat das Unglück, ſtets mit Gallait zuſammengeſtellt zu werden; ja er hat durch das wiederholte Ergreifen verwandter Motive die Vergleichung mit dem Letztern provocirt. Natürlich fällt dann die Entſcheidung zu ſeinem größten Nachtheile aus. Aber auch mit unbefangenem Auge für ſich betrachtet, erſcheint des Künſtlers Größe von keinem bedeutenden Umfange. Biefve konnte zur pariſer Weltausſtellung wieder nur das Bild ſenden, welches ſeinen Ruhm zuerſt begründet hatte. Auch wenn ſeine geringe Productivität die Wahl eines andern Bildes nicht verwehrte, hätten ihm ſeine Freunde rathen müſſen, es bei dem „Compromiß des niederländiſchen Adels" bewenden zu laſſen. Daſſelbe wird weder durch den „Damenfrieden", oder die Schilderung, wie van Dyck mit dem Bathorden geſchmückt wird (in Berlin), noch durch die allegoriſche Figur Belgiens, die das Königthum gründet, noch durch die Egmondsbilder in Schatten geſtellt.

Das „Compromiß" theilte bekanntlich mit Gallait's „Abdankung" die Ehre des Triumphs in den deutſchen Ausſtellungen des Jahres 1843, und auch das Schickſal, von den Einen vergöttert, von den Andern als ein bloßes techniſches Kunſtſtück verurtheilt zu werden. Einzelne der dem Bilde gemachten Vorwürfe waren ſo arg übertrieben und vom feindſeligen Geiſte eingegeben, daß ſelbſt die deutſche günſtige Kritik auf die Seite des Belgiers trat. Man warf dem ſtreng realiſtiſch gedachten Bilde vor, daß

es nicht stilisirt sei. Dann könnte man aber auch den Bildhauer verdammen, daß er die Statuen nicht malt. Oder man meinte, das Drängen um einen Tisch, auf dem ein Papier liegt, sei keine historische Handlung. Gewiß nicht; es bildet aber auch nicht den Kern der Darstellung, sondern orientirt nur das Gedächtniß, welches, nachdem es das Stoffliche des Motivs sichergestellt, und äußerlich, was das Bild vorstelle, erkannt, der Phantasie einen vollkommen freien Spielraum läßt, aus den Gruppen, Einzelgestalten und Köpfen, die Begeisterung der Individuen, ihr Bewußtsein, daß es Leib und Leben gilt, das Entscheidende der That für das Schicksal des Vaterlandes herauszulesen. Wer nicht gewahrt, daß es sich hier nicht um das Unterschreiben eines Privatcontracts, sondern um das Besiegeln eines allgemeine Interessen berührenden Bundes handelt, der hat überhaupt keine Sehkraft und wird auch Blau von Grün nicht unterscheiden. Denn nicht deutlicher als diese materiellen Gegensätze kann man den charakteristischen Seelenausdruck in Biève's Werke schauen. Ist dasselbe also vollendet und in jeder Beziehung abgeschlossen? Irrig würde man uns dieser Meinung zeihen. Wir behaupten nur die Gesundheit der Richtung, welche Biève verfolgt, die vollkommene Berechtigung des Realismus, in welchem die Wirkung des „Compromiß" wurzelt, und wollen nur anerkannt wissen, daß auch in diesem Kreise die Phantasie, die echte künstlerische Kraft die Quelle der Thätigkeit bilde. Die Popularität der realistischen Richtung in der Malerei wird Niemand ableugnen, die enge Verbindung zwischen ihr und dem rothen Faden, der unsere Literatur, unsere Poesie, unsere Wissenschaft, unser ganzes Leben durchzieht, nur der Befangene bestreiten. Mit diesem Zugeständniß der größern Popularität, mit der Vertröstung der Idealisten auf die wahre Unsterblichkeit ist noch nicht das letzte Wort gesagt. Der Widerspruch des idealen Kunststils mit der modernen Weltanschauung verhindert die reine Entfaltung

des erſtern; die Übereinſtimmung der realiſtiſchen Richtung mit derſelben, ihre Unterſtützung durch den geſammten Inhalt unſers Lebens äußert auch auf die Beſchaffenheit und Geſtalt der Gemälde Einfluß, und verleiht ihnen jene ergreifende Wahrheit, welche eben nur dann zuſtande kommt, wenn der Künſtler als Sprecher des Volks auftritt, und von dem Bewußtſein, daß er allgemein gültige, unmittelbar lebendige Gedanken ausſpricht, getragen wird. Auf die Unterſcheidung, es entſpreche der ideale Stil in der hiſtoriſchen Malerei dem Epos oder der Tragödie, die realiſtiſche Weiſe dem Roman oder dem modernen dramatiſchen Zwitterdinge, dem Schauſpiele, und aus dieſem Grunde ſtehe auch jener höher als dieſe, können wir uns nicht einlaſſen. Die Kunſtgeſchichte erkennt eine ſolche abſtracte Rangordnung nicht an, und ſagt vielmehr, daß, wenn ſich der ganze geiſtige Inhalt einer Zeit in eine beſtimmte Kunſtgattung legt, dieſe dadurch eine abſolute Geltung gewinnt. Ohnehin gibt die einfachſte Überlegung einem vollendeten Kunſtwerke, auch wenn es einer untergeordneten Kategorie angehört, über eine Schöpfung den Vorrang, welche zwar auf der allgemeinen Stufenleiter höher ſteht, aber an ſich der Vollendung entbehrt. So entſchieden wir aber auch die Gleichberechtigung des Realismus betonen, ſowenig ſind wir der Meinung, derſelbe ſei ein Monopol der belgiſchen Kunſt — die energiſch betriebenen Coloritſtudien haben ihn nur hier früher und kräftiger entwickelt — oder wol gar de Bièfve ſein muſtergültiger Vertreter. Das „Compromiß" beſitzt mannichfache glänzende Seiten. Die Détailausführung kann ſchwerlich übertroffen werden, das ſogenannte Machwerk, die Stoffmalerei verdient das größte Lob, das friſche Leben in der Compoſition alle Anerkennung. In einem Hauptpunkte jedoch erſcheint Bièfve vom vollendeten Realismus noch weit entfernt. Er iſt ein großer Coloriſt, kein großer Maler, d. h. ihm iſt die Farbe etwas Äußerliches, die er zwar mit blendendem Glanze wiedergibt, aber

nicht in den geiſtigern Theil der Thätigkeit mit aufnimmt, nicht bei der Compoſition bereits berückſichtigt und in die Charakteriſtik verwebt. Über ſeine Farbe erſtreckt ſich die Herrſchaft der Phantaſie nicht: die Fähigkeit des Colorits, gleichmäßig wie die Zeichnung, das Innere der Seele zu öffnen und die Bedeutung des Vorgangs ſymboliſch zu offenbaren, iſt ihm großentheils entgangen. Deſto klarer tritt dieſelbe in Gallait's Bildern uns entgegen. Wenn vor allem die maleriſche Vollendung derſelben geprieſen wird, ſo wird darunter nicht allein das hohe Maß techniſcher Kraft, ſondern auch der große Antheil, den die Farbe an der Compoſition, an der tiefern Schilderung beſitzt, verſtanden. Gallait denkt und fühlt in Farben. Kaum taucht in ſeiner Phantaſie ein Motiv auf, kaum hat er eine Geſtalt im Geiſte entworfen, ſo iſt ihm auch ſchon die eigenthümliche Färbung gegenwärtig, welche ausſchließlich zu dem Charakter jener paßt und eine phyſiognomiſche Wahrheit in ſich trägt. Welche Beleuchtung, welcher Geſammtton angewendet werden müſſe, dafür entſcheidet ſich Gallait nicht durch Rückſicht auf den zufälligen äußern Effect, ſondern durch die klare und unmittelbare Einſicht in die innere Nothwendigkeit. Ob ein volles und klares Tageslicht die Scene mit ſchneidender Schärfe erhellen, ob leiſe verwebtes Helldunkel einen ungewiſſen Schein über den Vorgang verbreiten oder eine ſchwere bleierne Luft ſich über den Vordergrund lagern, hinten aber der Himmel ſich aufklären und das gepreßte Gemüth beruhigen ſoll, dies ſteht immer in dem innigſten Zuſammenhange mit der geiſtigen Stimmung, welche der Schilderung zugrunde liegt, und hängt unmittelbar mit der Bedeutung und Natur der Handlung zuſammen. Bei dieſen Allgemeinheiten bleibt Gallait nicht ſtehen; bis in die geringſte Einzelheit herab behält die Farbe die ſeelenhafte Natur; auch die ausgearbeitetſte Individualität wird mit vollendeter Wahrheit durch die eigenthümliche Farbengebung charakteriſirt. Gallait

kennt nicht die ſelbſtändige, für ſich beſtehende Linienſchönheit: im Aufbaue der Gruppen, in den Umriſſen beharrt der Meiſter bei der anſpruchsloſen Einfachheit, welche die wirkliche Natur offenbart; ungezwungene Deutlichkeit iſt Alles, was er in dieſer Beziehung anſtrebt. Im Gegenſatze zu deutſchen Werken, die im unfertigen Zuſtande als Skizze oder Carton die größte Vollendnng beſitzen, üben Gallait's Bilder nur als Gemälde geſchaut den rechten Eindruck; natürlich, da ſie Poeſie, Stimmung, Individualität erſt durch die Farbe erhalten, bei ihrer Schöpfung ſchon auf die Mitwirkung der letztern gerechnet wurde. Das unterſcheidet Gallait vor den meiſten Kunſtgenoſſen und hebt ihn hoch über die geſammte belgiſche Schule, daß ſeine Phantaſie eine ausſchließlich maleriſche iſt, in welcher Gedanke und maleriſche Form, Zeichnung und Colorit in Eins zuſammenfallen, daß er nur mit rein maleriſchen Mitteln wirkt, aber dieſe vollkommen beherrſcht und mit Meiſterſchaft handhabt.

Wir kennen Louis Gallait's früheſte Entwickelung nicht genau. Zu Tournay im Jahre 1810 geboren und urſprünglich für einen andern Stand beſtimmt, brach ſich dennoch ſein Talent Bahn und überwand raſch alle äußern Schwierigkeiten. Ein Schüler David's, der verdienſtvolle Hennequin, leitete vorzugsweiſe ſeinen Unterricht. Das Studium alter Meiſter, namentlich auch der Venetianer, ein längerer Aufenthalt in Paris, der befreundete Verkehr mit Ary Scheffer u. A. übten auf ſeine Bildung mannichfachen Einfluß, aber ohne ihn ſich ſelbſt zu entfremden, oder eine äußere Manier ihm anzuheften. Sein „Hiob" (1836) erſchien ein verdienſtliches Werk, ließ aber die ſpätere Entwickelung des Künſtlers nicht ahnen. Wirkungsvoller, als geiſtreiches Nachtſtück componirt und durch glänzende Farbencontraſte anziehend war ſchon die Eroberung Antiochiens durch Gottfried von Bouillon. Der Hauptruhm Gallait's datirt aber erſt von der „Abdankung Karl's V." (in Brüſſel, verkleinerte Far-

benſkizze in Frankfurt), wodurch er plötzlich an die Spitze der Schule ſich geſtellt ſah und die größte Aufregung im Künſtlerlager hervorrief. Über die meiſterhafte Technik, über die Vollendung des Colorits war nur Eine Stimme. Leſſing's Huß und Gallait's Farbenſkizze ſtehen gegenwärtig im Städel'ſchen Muſeum einander gegenüber und fodern zur Vergleichung auf. Hier gewahrt man erſt recht deutlich, wie das belgiſche Bild in der maleriſchen Haltung, in der Farbenharmonie, in der Abtönung der Contraſte, in der Kraft des Colorits beinahe einzig in der modernen Kunſt daſteht, wie alles Andere kalt, nüchtern, gemacht, als Moſaikarbeit daneben erſcheint. Deſto heftigere Einſprache erhob man gegen die Compoſition und die Richtung überhaupt, die ſich in dem Bilde kundgab. Der Kaiſer war nicht idealiſirt genug, der Moment nicht hinreichend ausdrucksvoll, um die Bedeutung des Vorgangs zu verſinnlichen, die Umgebung beſtand nicht aus lauter Helden, nicht Jedermann ſang die erſte Stimme, es gab ja auch untergeordnete Charaktere, die gleichſam die Handlung nur einrahmten u. dergl. m. Auf die Widerlegung dieſer Entwürfe noch einmal einzugehen, nachdem ſie unzählige male bereits beſeitigt wurden, lohnt nicht der Mühe. Wer die Berechtigung einer realiſtiſchen Auffaſſung der Geſchichte zugibt, wird Gallait's Darſtellung frei von allem erheblichen Tadel finden, und namentlich auch die friſche Naivetät bewundern, welche die Compoſition durchweht und von einer heiligen Liebe für die Wirklichkeit zeugt.

Mit der Schöpfung dieſes Werkes war Gallait's Entwickelungsgang noch keineswegs abgeſchloſſen. Die Abdankung feſſelt vorzugsweiſe durch die Unmittelbarkeit der Auffaſſung und die lebendige dramatiſche Kraft der Darſtellung. In den ſpätern Werken wird zwar die letztere nicht vermißt, es tritt aber namentlich die merkwürdige, durch die feinſte Ausarbeitung und Vertiefung des Colorits vermittelte Seelenſchilderung in den Vordergrund. Die Farbengebung iſt

noch immer breit und energiſch, die Harmonie vollendet, aber ohne den feſtlichen Charakter, welcher die frühere Periode auszeichnet, dagegen durchdachter, feiner geſtimmt und von nie geſehener phyſiognomiſcher Wahrheit. Man braucht nur eine einzige Hand zu betrachten, um aus ihrer maleriſchen Form ſofort den ganzen Charakter des Individuums zu erkennen und ſein Temperament zu verſtehen. Gallait's Hauptbilder aus dem letzten Jahrzehnd gehören ſämmtlich dieſer Richtung an: Taſſo im Kerker, Egmond's letzte Augenblicke und das herrliche Werk, das uns vor zwei Jahren ſo unwiderſtehlich anzog und die allgemeinſte Begeiſterung erweckte: die brüſſeler Schützengilde erweiſt Egmond und Hoorn die letzten Ehren.

Das Bild ſteht uns Allen noch ſo nahe, daß ſeine ausführliche Schilderung füglich unterbleiben kann. Noch fühlen wir die Erſchütterung nach, in welche uns der Anblick der beiden Todten verſetzte, noch feſſelt uns die ausdrucksvolle Gruppe der Bürger, die, Jeder nach ſeiner Natur verſchieden, dem Schmerze, dem Grimme ſich öffnen, und noch in der Erinnerung bewundern wir das feine pſychologiſche Spiel, das ſich hier wie an der contraſtirenden Gruppe der beiden Spanier zeigt. Man hat natürlich auch in dieſem Bilde den hiſtoriſchen Charakter, ja, lächerlich genug, ſogar die ſinnenfällige Deutlichkeit vermißt. Wir möchten aber das Bild ſehen, welches weniger des Commentars bedürfte, unmittelbar verſtändlicher wäre als Hoorn und Egmond. Wir ſahen unſere größten Hiſtoriker und die ſchlichteſten Bürger gleichmäßig begeiſtert vor dem Werke ſtehen und die Einen wie die Andern von der hiſtoriſchen Wahrheit der Darſtellung ergriffen. Daß Jenen der beſtimmte niederländiſche Krieg vor der Phantaſie ſich entrollte, Dieſe einen Volksführer ſahen, der ſchmählich gemordet wurde und nun vom Volke betrauert und gewiß auch gerächt wird, verringert doch nicht den Werth des Bildes. Über Gallait's jüngſte Schöpfung: die Peſt zu

Tournay, wagen wir kein Urtheil, da wir das Werk nur im Zuſtande der Unterſuchung erblickten, bei unſerm Meiſter aber das Colorit zum geiſtigen Ausdrucke weſentlich mitwirkt. Nicht unerwähnt dürfen wir aber die köſtlichen Genrebilder laſſen, die in den letzten Jahren Gallait's Pinſel ſchuf (Kunſt und Freiheit, Murillo und das Modell, die Fiſcherwitwe am Meeresſtrande, ein Slowakenbild und andere) und welche außer der techniſchen Vollendung noch die Vorzüge feinſter Charakteriſtik und tiefer Empfindung beſitzen. Freilich bewegt ſich dieſe nur auf einer Scala. Wir fürchten auch angeſichts der Jeanne Folle nicht, daß Gallait jemals zum Melodramatiſchen herabſinken werde; aber wünſchen möchten wir immerhin, daß ſich der Meiſter den düſtern Tonweiſen, an welchen er mit Vorliebe zu hängen ſcheint, nicht gänzlich hingäbe. Sie würden ſchließlich auch die formellen Seiten der Phantaſie gefangennehmen und den Pinſel ſeiner bewunderungswürdigen Kraft und Sicherheit berauben.

Wenn es nach dem Geſagten noch eines weitern Beweiſes bedarf, daß Belgien zwar einer Schule Raum geben, aber keine eigenthümliche Kunſtweiſe begründen konnte, ſo liefert ihn der Zuſtand der Plaſtik und Architektur. Es fehlt zwar nicht an einzelnen verdienſtvollen Künſtlern (Wilh. Geefs, Froikin, Simonis, Jaquet, Jehotte in Brüſſel, Joh. Geefs in Antwerpen, Tuerlinckx in Mecheln, Royer u. A.), nirgends ſpricht ſich aber eine beſondere Eigenthümlichkeit, das Streben, der Plaſtik ein tieferes Leben einzuhauchen, aus. Am auffälligſten muß es erſcheinen, daß das Verſtändniß des Realismus ſo ſelten angetroffen und bald mit nüchterner, bald mit theatraliſcher Auffaſſung verwechſelt wird. Die Statuen Grétry's in Lüttich, jene von Rubens in Antwerpen, von Merode in Brüſſel, ſämmtlich von Geefs, zeigen, wie wenig man ſich noch auf die Verwirklichung realiſtiſcher Motive verſteht. Nimmt man vollends das Nationaldenkmal auf der Place des Martyrs

oder den Giebelschmuck an dem neugebauten Théâtre de la Monnaie als Durchschnittt der plastischen Bildung an, so muß man derselben einen ganz untergeordneten Platz anweisen. Großes Talent verrieth außer Fraikin der jüngere Geefs (der böse Engel), ohne es aber zur reinen Durchbildung zu bringen; dagegen steht Geerts (Löwen) als Holzschnitzer und Wiedererwecker des gothischen Kunststils (Chorstühle im antwerpener Dom) einzig da. Seit seinem Tode stehen die Brüder Goyer zu Löwen an der Spitze der belgischen Bildschnitzer.

Die Architektur folgte im Ganzen seit dem vorigen Jahrhundert den französischen Spuren. Napoleon's Herrschaft verewigte sich durch die Anlage der berühmten Bassins zu Antwerpen, brachte aber in das Gebiet der eigentlichen Kunstarchitektur keine Bewegung. Erst die letzten vierzig Jahre zeigten eine mächtige Regsamkeit und verwandelten förmlich die Gestalt der neuaufblühenden Städte. Daß die längste Zeit eine mechanische Nachbildung der Antike und die Reproduction des Renaissancestils vorherrschte, bedarf keiner Versicherung. Bei der Errichtung der genter Universität lag der Rückgang auf diese Bauformen nahe, auch zeigt der von Roelandt entworfene Bau viele Schönheiten. Wie man aber auch im Kirchenbau solange bei denselben beharren konnte, erscheint unbegreiflich, wenn man nicht die gern prunkende Natur des belgischen Katholicismus erwägt. Zum ersten male in unserm Zeitalter griff man zu den gothischen Formen bei der Errichtung der Pfarrkirche von Borgerhout bei Antwerpen (von Berckmans 1841) zurück; dann folgten die Bonifazkirche zu Brüssel (von Dumont), jene zu Bauffe, die antwerpener Georgskirche (von Suys dem Jüngern) und andere. Auch der romanische und der allerdings frei behandelte byzantinische Kuppelstil fanden in Roelandt (Niklaskirche) und Overstraeten (Marienkirche in Brüssel) ihre Vertreter; der romanische Civilbaustil wurde ferner bei Kasernen (in Brüssel von Smeyers),

Entrepots (in Gent von Roelandt) u. ſ. w. angewendet. Es hat mit Einem Worte auch in Belgien die eklektiſche Richtung wie überall in Europa die Herrſchaft an ſich geriſſen: man ſtrebt keinem neuen, keinem eigenthümlichen Stile nach, ſondern begnügt ſich, die überlieferten Weiſen einſichtsvoll und mit einem verfeinerten Gefühle für das Richtige und Paſſende zu reproduciren.

Die französische Kunst.

Mit gerechtem Stolze weisen wir auf den engen Zusammenhang unserer Kunst mit den übrigen Kreisen des geistigen Lebens hin und freuen uns über den Einklang, der zwischen den Fortschritten der erstern und der Entwickelung unserer Cultur waltet. Innig verwandt untereinander erscheinen die Männer, welche auf dem Gebiete der Kunst und auf jenem der Poesie die Reinheit idealer Anschauungen wiederherstellten und die Beziehungen zum classischen Alterthum neu knüpften. Die Einflüsse der romantischen Schule beschränken sich nicht allein auf die Dichtung und die literarische Kritik, sondern unterwarfen sich auch den Staat, die Kirche, das künstlerische Leben. Als endlich politische Erfahrungen und wissenschaftliche Überzeugungen die Einkehr in das Volksthum empfahlen, da folgten auch die Künste mit ganzem Herzen diesem Rathe und ließen ihre Formen im innersten nationalen Bewußtsein wurzeln. Wenn schon unsere gewiß nicht glanzreichen und verlockenden öffentlichen Zustände sich so wirkungsvoll erwiesen, welchen nachhaltigen Einfluß, ja welche entscheidende Wendung mußte nicht die Französische Revolution hervorrufen! Sie, die alles Bestehende umwarf und neugestaltete, machte sie nicht auch in der Geschichte der französischen Kunst Epoche und lassen sich ihre Wirkungen nicht noch bis auf diese Stunde herab erkennen? Weit entfernt! Die große fran-

zösische Staatsumwälzung, sonst nach allen Seiten hin von so unermeßlicher Wirksamkeit, hat die Kunst nur wenig oder nicht berührt. Man spreche nicht von Jacques Louis David als dem Maler der Revolution und ihrem Vertreter auf künstlerischem Gebiete. David hing derselben in seinen persönlichen Grundsätzen an, huldigte ihr in der Wahl der Bildmotive, aber die formelle Seite seines Schaffens hat mit ihr nichts gemein. Das Liebäugeln der Revolutionsmänner mit den alten Republiken reicht nicht aus, die „aristokratischen" Formen des der Antike nachgebildeten Stils der David'schen Schule zu rechtfertigen. Dazu kommt noch, daß sowol die häufig nur affectirte Neigung zum Alterthume, wie die Annahme eines idealisirenden Stils älter sind als die Französische Revolution. Daß die sogenannten Primitiven: Mauricæ Quaï und Perrié, zwei Schüler David's, in dem Tuileriengarten als Agamemnon und Paris sich producirten, wird man doch nicht als einen Sieg der Antike ansehen wollen? Boucher's Schule war keineswegs so allgemein gültig, wie man gewöhnlich annimmt, ihrem Wirken die Thätigkeit vieler andern Künstler — wir nennen nur Greuze, Chardin, Doyen, Vien, Duplessis — entgegengesetzt. Unter ihnen fand auch David bereits seine Vorgänger. David selbst hatte viele Jahre vor der Revolution über seine Richtung entschieden und derselben so rasch Eingang verschafft, daß schon auf den Ausstellungen der Jahre 1785 und 1787 die „antikisirenden" Bilder vorwalteten. Auch dies verdient erwähnt zu werden, daß er den Brutus, der seine Söhne zum Tode verurtheilt, nicht unter dem Einflusse der Revolutionsideen, sondern im Auftrage Ludwig's XVI. malte. Aber gesetzt auch, in David hätte die Revolution ihren Apostel gefunden; halten wir Umschau in dem gegenwärtigen Frankreich, ob es dem gleichen Geiste huldige, ob dessen künstlerische Thätigkeit nicht vielmehr den Geleisen des ancien régime nachtrete! Schon die Fortdauer des Corneille- und Racine-Cultus dürfte

hinreichen, die Frage zu bejahen, die schon früher erwähnte Herrschaft des Rococostils im Kunsthandwerke und in Allem, was dem Luxus dient, als ein weiterer Beleg dafür gelten. War es David's Ziel, die theatralische Heuchelei, den Firniß falscher Empfindungen aus der Malerei zu vertreiben, was freilich ihm selbst nur schlecht gelang, so ist dasselbe gegenwärtig vollends in die Ferne gerückt. Die Maler des 18. Jahrhunderts konnten religiöse Motive nicht flacher und schiefer verkörpern, dem Hange zur Allegorie nicht schlimmer nachgehen als gerühmte pariser Modekünstler unserer Tage. Nun gar die Architektur! Paris hat in den letzten Jahren abermals sein Kleid gewechselt. Alte Winkelstraßen wurden abgetragen, neue Stadttheile und Boulevards angelegt, Häuserreihen durchbrochen, die Straßenlinien verändert, vor allem aber in der Verlängerung der Rivolistraße eine neue Hauptader des Verkehrs geschaffen. Wenn wir dieselbe in der Phantasie abwandeln, so wollen wir uns nicht bei den Einzelheiten aufhalten, das Auge zudrücken bei dem plumpen Prunke, der bei der Erweiterung und Restauration des Louvre angewendet wird, und die unbegreifliche Barbarei in der Façadenzeichnung sämmtlicher Häuser, welche die Straße einsäumen, vergessen. Kann man sich eine größere Beleidigung des Auges denken, als wenn es, soweit seine Sehkraft reicht, immer dieselbe Anordnung gewahrt? Unten massive, rohe Pfeiler, welche sich gegen die obligaten Galerien öffnen, darüber fünf bis sechs Stockwerke aufeinandergethürmt, die obern etwas zurücktretend, vor jedes einzelne noch starke Eisengitter gelegt! Höchstens über die Größe der Steinbrüche muß man sich wundern, aus welchen diese Materialmasse beschafft wurde; sonst empfindet man aber nur die tödtlichste Langeweile. Analysiren wir das Princip, das hier wie allen übrigen Straßenanlagen zugrunde liegt. Es ist die absolute Unterdrückung aller organischen Selbstentwickelung, der gründliche Haß aller Individualität. Nach einem abstrac-

ten Schema, nach mechanischen Linien wird das Ganze entworfen, die Einförmigkeit zum obersten Gesetze erhoben, die öde, unlebendige Größe, welche das Endlose und Regelmäßige hervorruft, angestrebt. Wer mit der ältern Geschichte von Paris vertraut ist, erinnert sich wol noch, in welcher Periode diese Baugrundsätze zur Geltung gelangten, und daß sie mit der festen Begründung der absoluten Monarchie in der Zeit wie im Wesen zusammenfallen. Es ist freilich nur die officielle Architektur, welche diesen Charakter des Absolutismus an sich trägt, es ist aber gerade diejenige Seite des officiellen Wirkens, die auf den geringsten Widerspruch in der Nation stößt, weil diese selbst noch in der alten Bildung befangen ist. Daß dies ausschließlich der Fall sei und die gegenwärtige Kunst Frankreichs einzig die Vorbilder des vorigen Jahrhunderts copire, können und wollen wir nicht behaupten. Die Völker Europas bilden auch in künstlerischer Beziehung eine große Familie: der allgemeinen Bewegung kann sich keine Nation entziehen, der Entwickelung der europäischen Bildung muß sich jeder Stamm anschließen. So erscheint auch die französische Kunst unserer Tage als Theilnehmer an den allgemeinen Fortschritten, welche die Kunst Europas gewonnen. Doch in ihrem besondern Auftreten erinnert sie vielfach an die gute alte Zeit und besitzt kein Anrecht, auf ihre selbständige schöpferische Kraft so stolz zu pochen, als es ihre Freunde gelegentlich, z. B. bei der Weltausstellung im Jahre 1855, thaten.

Ingres und die classische Schule.

Wir konnten L. David keine culturgeschichtliche Bedeutung zuschreiben, keinen epochemachenden Einfluß auf die Phantasiethätigkeit seiner Landsleute zuerkennen. Doch bleibt er immerhin der Vater der modernen französischen Kunst, zu dessen Füßen alle bedeutendern Maler (und auch Bildhauer) arbeiteten, unter dessen Schülerzahl wir fast alle bekannten

und berühmten Namen der Gegenwart finden. Wir erinnern nur an die großen Maler der Napoleoniſchen Periode: Gérard, Girodet, Gros, an Guérin (aus deſſen Atelier Delacroix, Sigalon, Géricault, A. Scheffer hervorgingen, während Delaroche zu Gros' Schülern zählt), an Fabre, Drolling, Hennequin, an Dubufe der Ältere, Rouget, Sudre, an Ingres, Schnetz, Abel de Pujol und endlich an den unglücklichen, unvergeßlichen Leopold Robert. Auch die fremden Völker waren durch einzelne Schulen vertreten. Aus Spanien kam Madrazo, aus Italien Appiani, aus Deutſchland Wächter, Wach, Krafft, Schick u. A., um in David's Werkſtätte ſich ihre Bildung zu holen. Freilich ſind viele ſeiner Schüler auch bereits der todten Vergangenheit verfallen. An Gérard's Blindem Beliſar gehen wir mit vollkommener Ruhe vorüber: wir geben zu, daß den Meiſter eine glückliche Hand geleitet, wir erkennen das Pathetiſche des Motivs und das Ausdrucksvolle in ſeiner Behandlung; aber dieſe kalt berechneten Formen wehen uns fremd an, wie wir auch in der berühmten Schlacht von Auſterlitz, in Heinrich's IV. Einzug in Paris die Kraft des unmittelbaren Lebens vermiſſen und vollends von der nüchternen Auffaſſung des antiken Geiſtes (Amor und Pſyche) uns abgeſtoßen fühlen. Daß wir Proudhon's Anſprüche auf den Namen des franzöſiſchen Correggio belächeln oder in Girodet's Werken nur einen trüben Widerſchein plaſtiſcher Anſchauung gewahren, wird man heutzutage ſchwerlich als eine übertriebene Strenge auslegen, obgleich im Jahre 1810 eine andere Meinung darüber herrſchte und in ſeinen Werken ein großer Fortſchritt über David's Auffaſſung ausgeprägt erſchien. Seine „Sündflut" erhielt den großen nationalen Preis, während David's „Sabinerinnen" ſich blos mit der ehrenvollen Erwähnung begnügen mußten. Es begann ſchon damals die Reaction gegen die ausſchließliche Gültigkeit der Zeichnung ſich leiſe zu regen, die ein Jahrzehnd ſpäter zum offenen Ausbruche kommen ſollte.

Auch die Schlachtenbilder von Gros verdanken ihre Popularität mehr dem Großartigen der Epoche, welche sie verherrlichen, als ihrer formellen Vollendung. Wir bewundern die Kühnheit dieser Männer, mit der sie ausgedehnte Flächen mit Gestalten und Farben füllten; wir wünschen, diese Kühnheit hätte sich bis zu einem gewissen Grade auf unsere deutschen Künstler vererbt — den französischen fehlt sie selten — und auch das Geschick in der Composition, die Gewandtheit in der Auffindung packender Effecte, die kecke Sicherheit in der Formengebung gewinnt unsere volle Anerkennung. Es ist aber nicht unsere Welt mehr, zu welcher jene Künstler gehören. In anspruchsvoller Größe schauen ihre Werke von den Wänden im Louvre herab und fodern unsern Beifall heraus; wir gehen aber kalt und gleichgültig an ihnen vorüber und eilen hastigen Schrittes zu den alten Meistern, die uns zwar der Zeit nach ferner stehen, aber unsere Sprache reden, die Sprache nämlich, die ewig verstanden werden wird, weil sie unmittelbar, wahr und innig ist. Der Rückschlag auf die einseitige classische Richtung, welche unter David's Nachbetern unduldsam herrschte, konnte nicht ausbleiben. Die innern Widersprüche derselben mußten ihren Sturz heraufbeschwören. Sie fühlte sich durch die Schulregeln heimlich beengt, sie begnügte sich nicht mit dem Reize, welchen die einfache Linienschönheit, die wahre Formenreinheit ausüben; die Gedanken, die sie verkörperte, die Charaktere, der Ausdruck, Alles ging über das Maß des Plastischen hinaus. Und doch gelangte sie nicht zu einer scharfen Individualisirung, noch weniger konnte die kalte Gypsfarbe, das giftige schmuzige Grün im Colorit ihrer Hauptvertreter darauf rechnen, eine malerische Wirkung zu erzielen. Als sich Delacroix' ausschweifende Manier, die aber ganz gesunde Wurzeln hat und den schroffsten Gegensatz zu den Classikern bildet, zum ersten mal (1822) in die Öffentlichkeit wagte, da traf sie zwar das Verdammungsurtheil der Schule, aber

ſie fand Tröſtung in dem ungetheilten Beifalle des Publicums und kräftige Unterſtützung bei den gleichzeitig auftretenden Romantikern in der Poeſie. Wir wieſen oben darauf hin, daß David's Reformen die althergebrachte franzöſiſche Auffaſſung des Idealismus, das rhetoriſche Pathos und den Prunk mit conventionellen plaſtiſch gemeinten Formen nicht gänzlich beſeitigten. Dieſes Feſthalten am nationalen Geſchmack wurde auch die Urſache, daß die claſſiſche Richtung, trotz der zahlreichen Sünden der Anhänger David's, nicht völlig verdrängt wurde, umſomehr, als der leidenſchaftlich ſich überſtürzende Eifer der Romantiker, die gewonnene Bedeutung zu mehren, nach einem Gegengewichte dringend rief. In J. A. Ingres fand dieſes Gegengewicht in unſern Tagen ſeinen berühmteſten Vertreter.

Vor 25 Jahren wurde Ingres' Name zum erſten male ruhmvoll erwähnt. Er hatte damals den großen Preis erobert, was bekanntlich im Lande der Preiſe und Concurrenzen und Laureaten mehr ſagen will als bei uns, und nach dem Gelobten Lande des Idealismus, nach Rom ſich begeben. Solange ſeine Mitſchüler und Geiſtesverwandten in Frankreich herrſchten, trat Ingres, langſam ſchaffend und oft erſt nach langen Zwiſchenräumen im Stande, das Begonnene zu vollenden, nicht in den Vordergrund. Erſt als die Gegner des claſſiſchen Stils auf dem Kampfplatze erſchienen, und eine weitgehende Oppoſition gegen Alles, was an Stil, an den Idealismus, an die formenreine Plaſtik erinnerte, auftauchte, gewann auch Ingres' Richtung eine größere Bedeutung. Freilich in Laienkreiſen wußte man nicht viel von ihm zu erzählen. Deſto lauter erklang ſein Ruhm in der eingeweihten Künſtlerwelt: ihm konnte, wenn dieſe dithyrambiſchen Lobeserhebungen die Wahrheit enthielten, kein Zweiter die Palme ſtreitig machen; er galt als Fürſt, als ein echter Abkömmling der großen Alten und ſchien in jeder Beziehung ihnen ebenbürtig. Namentlich uns Deutſchen gegenüber wurde Ingres' Wirkſamkeit

stark betont. Was unsern Stolz bildet und worauf wir als unsere köstlichste Eigenthümlichkeit hinweisen, alles Das fand sich bei Ingres verkörpert: seine Thätigkeit bewahrte die französische Kunst vor dem Vorwurfe einseitig realistischer oder wol gar naturalistischer Tendenzen. Durch seine mächtige Schülerzahl bestimmte Ingres theilweise das Geschick der französischen Kunst, wenn er auch den Sinn des Volks nicht unmittelbar lenkte und häufige Berührungen mit der Öffentlichkeit verschmähte. Schwerlich sah ein Meister der Gegenwart in seiner Werkstätte so viele begeisterte Jünger vereinigt als dieser „französische Rafael". Der Bildhauer Simart, die Landschafter Desgoffe, Thierré und J. P. Flandrin, der wackere Leleux, der die Dorfgeschichte in der pariser Kunst heimisch machte, erhielten hier ihre wichtigsten Anregungen. Noch näher stehen ihm Amaury Duval, Appert, Verdier, Pichon, der oberflächliche aber vielseitige H. Lehmann, Lafond, Dubasty, der Vertreter streng religiöser Malerei Cornu, Brémond, Balze, Hurtrel, Pichon, Janmot, dann Hippolyte Flandrin, Chassériau und der Gedankenmaler Chénavard.

Beinahe ohne Ausnahme schwören sämmtliche Schüler auf Ingres' Unübertrefflichkeit und gehören zu der Priesterschaft des Ingres-Cultus. Je seltener die Anschauung der weitzerstreuten und wenig zugänglichen Werke Ingres' geworden war, desto willkommener lautete die Kunde, daß die Weltausstellung des verflossenen Jahres eine vollständige Übersicht seiner Thätigkeit biete. In der That waren auch im Ingres-Saale alle bedeutendern Bilder, mit Ausnahme etwa der Stratonike (im Ganzen 40) vereinigt. Der erste Eindruck war überraschend genug, da man bei einem ausschließlichen Stilisten nicht eine so große Vielseitigkeit der Phantasie und Mannichfaltigkeit der Formengebung erwartete. Wir lernen zuerst Ingres als Porträtmaler kennen und sehen, wie er auch in diesem Kunstzweige stilistische Grundsätze einführte, aber zuweilen moderne Eleganz doch

nicht verschmäht. Genrebilder, blos auf die Coloritwirkungen berechnete Skizzen, Ausbrüche romantischer Verzückung stehen mitten unter Schilderungen weiblicher Körperschönheit und strengen religiösen Darstellungen. Alles Genannte wird dann noch von seinen frei gedichteten Farbenschöpfungen, von den Apotheosen Homer's und Napoleon's überragt. Zeigt schon der Gedankenkreis, in dem sich Ingres bewegt, einen bunten Wechsel, so bringt die Verschiedenheit in der Formengebung erst recht den Schillerglanz hervor. Kalte und warme Farbenscalen, hier ein strenges Maß, eine Enthaltsamkeit in der Färbung, die auf längere Frescostudien hinweist, dort eine ganz und gar naturalistische Auffassung, ein beinahe vlämisch kräftiges Colorit; hier ruhige Linien und plastisches Streben, dort ein verschwommenes Gefühl für die Wiedergabe tiefinniger Empfindungen — Alles findet sich in Ingres vertreten, jede Richtung hat ihn einmal an ihre Fahne gefesselt. Haben wir in dieser Vielseitigkeit die Niederschläge einer reichen und unaufhaltsamen Entwickelung oder die Resultate eines unbeständigen, in seinem Ziele unklaren Geistes zu schauen?

Wir kennen Porträts und mythologische Darstellungen aus Ingres' frühester Zeit. Napoleon als Consul (in Lütich) erregt vorzugsweise ein historisches Interesse und zeigt uns den jungen Künstler noch durchaus unfähig, das in der Natur Geschaute in der Phantasie selbständig durchzubilden, vielmehr ängstlich bemüht, die äußern Formen pünktlich, die wahrgenommenen Farben craß und hart wiederzugeben. Seinem eigenthümlichen Standpunkte nähergerückt zeigen ihn drei Bilder aus dem Jahre 1808: Venus Anadyomene — erst 1848 vollendet — vollkommen plastisch gedacht und mit einem seltenen Sinne für Anmuth gezeichnet, eine Badende und Ödipus, das Räthsel der Sphinx lösend. Bei keinem Bilde offenbart sich so deutlich, wie edel und groß des Künstlers Streben war, wie er nur von der besten Tradition sich nährte, nach den höchsten Vorbil-

dern griff. Ödipus' Zeichnung erſcheint vollkommen nach dem Muſter der alten Meiſter entworfen und durch claſſiſche Einfachheit ihnen ebenbürtig. Bald darauf bemerken wir eine Abweichung von der urſprünglich betretenen Bahn. Die Wirkungskraft der Farbe will er gleichfalls erproben, den poetiſchen Schimmer des vollendeten Colorits erreichen. Er malt das Innere der Sixtiniſchen Kapelle, in welcher Papſt Pius den Gottesdienſt hält (im Jahre 1814, ſieben Jahre ſpäter mit einzelnen Abänderungen wiederholt), mit einer Bravour und einem Farbenglanze, der an die beſten Zeiten der neuern Kunſt erinnert, und der Ingres, hätte er dieſe Richtung fortgeſetzt, einen Ehrenplatz unter den großen Coloriſten verſchaffen mußte. In der Odaliske (aus demſelben Jahre, 1839 wiederholt) klingt noch das begeiſterte Farbenſtudium nach; die ausgeſucht feine Zeichnung und zarte Modellirung laſſen jedoch den Rückgang auf den urſprünglichen idealen Formenkreis muthmaßen. Doch nein! Die romantiſche Strömung ergriff auch unſern Meiſter und entwaffnete ihn vollſtändig. Alle ſeine Eigenthümlichkeiten, der reine Fluß der Linien, die ſtrenge, am reinſten Ebenmaß feſthaltende Zeichnung, die eben erſt erworbene Kraft des Colorits verſchwinden plötzlich: ſie ſcheinen ihm gänzlich werthlos im Vergleiche der überſchwänglichen Innigkeit romantiſcher Anſchauungen, zum naiven Ausdrucke einer auf das Höchſte geſteigerten Empfindung. Das Auge des Beſchauers, das ſich auf den Befreier Angelika's, auf Roger (Arioſt) oder auf Francesca da Rimini (beide aus dem Jahre 1819) richtet, ſieht freilich nur Puppen, ſteif und ungeſchlachtet in ihren Bewegungen, mit verrenkten Hälſen und ſeltſamen Gliedern. Auch zeigt das nächſte Jahr uns Ingres wieder auf einer andern Bahn. Das Bild, welches die Schlüſſelübergabe an Petrus ſchildert, iſt nicht blos äußerlich in Rom angefertigt worden, es offenbart auch in ſeinem Weſen die Wiederaufnahme römiſcher Studien und führt in ſeiner frescoartigen Behandlung, in ſeinem gedie

genen Ernſt die Typen des Rafaeliſchen Zeitalters in das Gedächtniß zurück. Die nun folgenden Bilder: Jean Paſtourel, der den Prévot und die Schöffen von Paris dem Könige Karl V. vorführt (1822), die Madonna mit Ludwig XIII. und Heinrich IV., der mit ſeinen Kindern ſpielt (1824), tragen keine beſondere Eigenthümlichkeit an ſich, es ſei denn, daß ſie wieder die Fähigkeit des Künſtlers beweiſen, heute dieſe, morgen jene Formengebung anzunehmen. Dagegen gilt die Apotheoſe Homer's (1829) als das Hauptwerk des Meiſters und die größte Schöpfung der modernen franzöſiſchen Kunſt. Unter einem ioniſchen Porticus ſitzt der blinde Sänger, zu ſeinen Füßen ſeine beiden Töchter, die Ilias und Odyſſee, über ihm im roſigen Gewande das Univerſum, das ihm Krone und Palme überreicht. Um den Vater der Poeſie drängen ſich die Helden und Wohlthäter der Kunſt: Herodot, Weihrauch ſtreuend, Äſchylus und Pindar, Phidias und Alexander, Rafael von Apelles geführt, wie Dante von Virgil geleitet, und weiter Plato mit Sokrates, Taſſo, Corneille, Racine, Pouſſin, Molière, Camoens und Fénélon. Die Auswahl der Perſonen muß man dem Franzoſen vergeben, obgleich kaum vermuthet werden kann, daß ſich Homer im Elyſium an Fénélon's Geſellſchaft erbaue.

Auch über den Mangel an Originalität in der Erfindung dürfte man hinwegſehen, wenn nur nicht wieder mit der Bewunderung der Zeichnung und Modellirung aller Eindruck erſchöpft wäre und nicht Alles auf eine leere Feier hinausliefe. Es iſt die Technik des Idealismus, die ſich Ingres angeeignet hat, aber nicht ſein Geiſt, ſeine großartige poetiſche Kraft. Auch das Martyrium des heiligen Symphorius (1834) macht keine beſſere Wirkung, mögen immerhin Ingres' Bewunderer hier Michel Angelo's und Sebaſtian da Piombo's Vorzüge vereinigt ſchauen. Kunſt- und Kraftſtücke der Zeichnung und Verkürzung, mühſeliges, künſtliches Arrangement der Draperie bilden noch nicht das

Ganze und Höchſte des Stils, einzelne lebendig durchgeführte Köpfe ſchaffen noch kein dramatiſches Gemälde. Nach längerm Zwiſchenraume folgte dann das Bildniß des von der Muſe gekrönten Cherubini (1842). Die allegoriſche Behandlung des Porträts kann nur als Nothbehelf für die mangelnde Fähigkeit, den Kopf ſelbſt in großen, markigen Zügen zu zeichnen, gelten. Wo ſich dieſe Fähigkeit einſtellt, erſcheint die Zuthat des krönenden Genius, und was es ſonſt für afterpoetiſche Behelfe gibt, rein überflüſſig. Auch ſind die von Ingres einfach gehaltenen Bildniſſe des ältern Bertin und des Grafen Molé ungleich wirkungsvoller und wahrhaft vollendet. Aus dem Greiſenalter des Meiſters kennen wir drei hervorragende Werke: die Anbetung der Hoſtie durch die Madonna (zwei mal gemalt), glatt, ausdruckslos und in der Carnation der Madonna über alle Begriffe matt; die Jungfrau von Orléans bei der Krönung Karl's VII., effectvoll im Colorit, aber bedeutungslos als Compoſition; und ſchließlich die Apotheoſe Napoleon's (im Stadthauſe). Ingres' Lobredner verſichern, er habe das Motiv mit der einfachen Erhabenheit der antiken Kunſt verkörpert. Dann muß es aber einen griechiſchen Monumentenkreis geben, von welchem bisjetzt die übrige Welt keine Kunde beſitzt. Der als Heros in Purpur gehüllte Kaiſer wird auf einer vergoldeten Quadriga von der Victoria zum Tempel der Unſterblichkeit geleitet; der Ruhm krönt ihn, während das verlaſſene Frankreich die Hände ringt, und aus dem Boden die Nemeſis emporſteigt, um die Anarchie niederzuſchmettern. Daß das allegoriſche Gerüſt der römiſchen (und nicht der griechiſchen) Kunſt entlehnt iſt, und nichts von dem prunkhaften Apparate fehlt, welcher zur banalen Verſinnlichung rhetoriſcher Phraſen gehört, muß zugegeben werden; ebenſo gewiß und jedem Unbefangenen klar iſt die Bewegungsloſigkeit der Geſtalten, das mühſam Zuſammengeraffte der Compoſition und die geringe Sorgfalt in der Anordnung, die ſo weit geht, daß

der leere Thronſeſſel und die Nemeſis für das Auge ineinander übergehen, und man meint, der Künſtler habe eine neue Sphinx, das vergoldete Holz als Leib mit einem weiblichen Kopfe, erfinden wollen. Den mächtigen poetiſchen Werken, welche unſere deutſchen Idealiſten frei aus ihrem Geiſte geſchaffen haben, hat Ingres nichts entgegenzuſtellen als ſeine beiden Apotheoſen, kalte, nüchterne Allegorien, gedankenloſe und empfindungsarme Geſtaltengruppen. Und wir ſollen in ihm dann den Sohn der Hellenen und den Nachfolger Rafael's verehren? Ingres iſt kein ſchöpferiſcher Geiſt, er iſt auch kein conſequenter von der Gültigkeit ſeiner Grundſätze durchdrungener Meiſter. Die Gefügigkeit ſeiner Phantaſie mag die Bewunderung für ſeine perſönliche Kraft ſteigern, ſie verwehrt aber, ihn als den Begründer des Idealismus in der modernen Kunſt oder auch nur als den Hauptführer in dem Kreiſe der Stiliſten zu begrüßen. Sollen wir den Mann nennen, der das äußere Formengerüſt des idealen Stils vollkommen innehat, deſſen Zeichnung von den weltgültigen Meiſtern am wenigſten abweicht, und an der beſten Tradition feſthält, deſſen Umriſſe rein, deſſen Modellirung ſcharf und kräftig iſt, der mit Einem Worte eine gewiſſe Virtuoſität in der Behandlung ſtiliſtiſcher Aufgaben entwickelt, ſo werden wir uns nicht weigern, Ingres' Namen zuerſt anzuführen; aber wir müſſen ihm ebenſo ſehr ſeine übrigen prunkenden Ehrentitel wie den Anſpruch abſtreiten, eine neue Epoche in der franzöſiſchen Kunſt begründet zu haben. Er hat die Schule David's von ihren Ausſchweifungen und Übertreibungen zurückgebracht, die gewaltſame Roheit, mit welcher man früher das plaſtiſche Weſen der Malerei aufdrückte, verdrängt, aber im innerſten Kern die Einheit mit ſeinem Meiſter bewahrt.

Wir hoben bereits die auffallende Schwäche der ſelbſtändigen Gedankenbildungen bei Ingres hervor. Es ſcheint, als ob der franzöſiſchen Kunſt überhaupt dieſe Gabe verſagt wäre. Die ſogenannte philoſophiſche Malerei iſt in

Frankreich keineswegs unbekannt und in einzelnen Künstlerkreisen nicht so verachtet, als es der Lieblingsspott der Franzosen über die deutsche nebelhafte Abstraction vermuthen läßt. Nirgends macht sich aber die Trivialität, der thörichte Glaube, barocke Einfälle könnten schwunghafte Ideen ersetzen, die schale Nüchternheit so breit als auf diesem Gebiete. Daß Chénavard's weltgeschichtlicher Bildercyklus nicht zur Ausführung im Pantheon gelangte, daß Cäsar, wie er den Rubicon überschreitet — wer sieht denn aber dem kleinen Flüßchen seine symbolische Bedeutung an —, daß der theatralisch sich erstechende Cato und die 18 übrigen Entwürfe ihr Dasein nur auf dem Carton fristen, hat die französische Kunst wahrlich nicht zu beklagen. Und wenn Gerôme, ein Schüler von Delaroche und in einem andern Darstellungskreise wohl bewährt, die prunkhafte Schilderung des Augusteischen Zeitalters, Jeanron (ein Schüler von Ingres) sein Gedicht von der Seele in 18 Tableaux, Glaize die rohe Symbolisirung der Weltgeschichte als einer fortlaufenden Reihe von Schandpfählen, an welche die durch Eselsohren charakterisirte Unwissenheit, die Gewaltthätigkeit und die Hypokrysie alle großen Männer, ja Christus selbst nageln, auch ihre Werke der Welt vorenthalten hätten, es läge nicht die geringste Ursache vor dies zu bejammern. „Was man im zwanzigsten Jahre sieht", nämlich jenseit des Stroms der Wirklichkeit eine unendliche, in das Dunkel sich verlierende Reihe von Liebespaaren (Bild von Glaize), ist ein niedlicher Einfall, aber durchaus kein maleriſches Motiv. Vollends das Bild von Abel de Pujol: „Wie die Stadt Valenciennes die Künste aufmuntert", übertrifft an Thorheit und Plumpheit alle allegorischen Sünden des vorigen Jahrhunderts. Wäre nur die Mühe nicht so völlig undankbar, wir könnten an zahlreichen andern Werken gleiche Irrthümer, die auffallende Schwäche poetischer Composition nachweisen. Soll einmal die Malerei auch blos pikanten Einfällen auf ihrem Gebiete Raum

gönnen, so mag es in der anspruchlosen Weise geschehen, in welcher uns Hamon (Schüler von Delaroche und Gleyre), der anziehende Schilderer kindlicher Schalkheit, seine menschliche Komödie oder die Heerde Amor's vorführt. An leicht mit der Farbe getuschte Skizzen, offenbar Decorationsarbeiten, an zierliche Bilder im Stile Watteau's stellen wir eben keine großen und ernsten Anfoderungen.

Mußten wir den französischen Versuchen in der Gedankenmalerei allen poetischen Werth absprechen, was freilich gegen die hohe Meinung unserer Nachbarn von ihrer Dichtung verstößt, so müssen wir auf der andern Seite auch dem weitverbreiteten Vorurtheile begegnen, als ob die monumentale Malerei und die religiöse Kunst auf französischem Boden keine Pflege fänden. Vergleicht man, was im gegenwärtigen Augenblick auf beiden Gebieten in Deutschland und Frankreich geschieht, so wird das letztere Land gewiß nicht zu leicht auf der Wagschale befunden werden. Um gleich mit dem Besten zu beginnen, erwähnen wir die Wandmalereien Hippolyte Flandrin's in den pariser Kirchen St.-Germain-des-Prés, St.-Severin und St.-Vincent-de-Paul (außerhalb Paris in der Kathedrale von Nîmes). In St.-Germain-en-Laye hat Amaury Duval seinen Schauplatz aufgeschlagen und den Geist des 14. Jahrhunderts wieder wachgerufen. Derselbe schmückte auch in Verbindung mit Chassériau, Lepoulle und H. Lehmann die Kirche St.-Méry in Paris. Weiter treffen wir in Paris auf Wandgemälde in der Kirche St.-Roche und St.-Philippe-du-Roule von Chassériau und Schnetz, in der Kapelle des Blindeninstituts von Lehmann, in St.-Sulpice von Vinchon, Abel de Pujol, Delacroix u. A., in St.-Gervais von Delorme, in St.-Eustache von Couture u. A., in Charenton von Riesener, in St.-Germain l'Auxerrois von Couder, in Ste.-Madeleine von Ziegler, in St.-Vincent von Gleyre, Laure, Lestang-Parade u. A. Vollends Notredame-de-Lorette strahlt im Glanze

kaum überſehbarer Fresken, unter welchen wir blos jene von Perrin, Orſel, Tyr hervorheben. Auch weltliche Bauten entbehren nicht des Bilderſchmucks. Abgeſehen von den Plafondgemälden im Louvre öffnete das Hôtel de Ville zahlreichen Künſtlern (Rieſener, Cabanel, Müller, Lehmann, Landelle, Benouville) ſeine Räume; das Conservatoire des arts et métiers füllte Gérome, die Treppe des Staatsraths Chaſſériau, das Leſezimmer des Senats L. Boulanger, den Bibliothekſaal deſſelben und den Palaſt des Geſetzgebenden Körpers Delacroix, die Börſe A. de Pujol, die Cour des comptes Gendron, den großen Saal der École des arts Delaroche u. ſ. w. mit Wandgemälden. Wir können nicht behaupten, daß der Fülle des monumentalen Farbenſchmucks der innere Werth vollkommen entſpricht. Oft ſcheint uns ſchon das äußere Verfahren, das Anheften auf der Staffelei vollendeter Bilder an die Decke, den monumentalen Charakter aufzuheben, und auch ſonſt zeigen die mannichfachen Verſuche mit Wachsfarben, die Ölmalerei unmittelbar auf der getränkten Mauerfläche u. ſ. w. den Mangel an einer feſten Tradition, wobei wir nicht ableugnen wollen, daß dieſe techniſchen Experimente, z. B. jene Couture's in St.-Euſtache, für die Weiterbildung der Wandmalerei von großem Gewichte ſein können. Mit dem rathenden und taſtenden Zuge in der Technik ſtimmt das zerfahrene Weſen des religiöſen Stils in Frankreich überein. Alle überlieferten Weiſen vom zaghaften befangenen Tone der alten Florentiner bis zum ſichern und formgewandten Vortrage der idealiſtiſchen Meiſter finden ſich vertreten, zuweilen aufgefriſcht durch naturaliſtiſche Zuthaten, zuweilen mundgerecht gemacht durch ein ſtark aufgetragenes Pathos. Chaſſériau z. B. bringt, wo es nur immer thunlich iſt, ſeine orientaliſchen Studien an, entlehnt von Theben und Ninive die Äußerlichkeiten der Gebräuche, charakteriſirt mit naturwiſſenſchaftlicher Schärfe die verſchiedenen Racen. Seit der Eroberung Algiers tritt überhaupt

das Aufputzen der traditionellen biblischen Motive durch ethnographische Wahrheit und scharfe Betonung des Localen, wie Papety, H. Vernet, Hebert, Decamps, Ronot u. A. zeigen, als ein Hauptmerkmal der französischen Kunst auf. Im Gegensatze zu Chassériau hält Tyr mit Strenge an dem hergebrachten religiösen Stile fest, dem Amaury Duval durch Archaismen eine noch höhere Weihe zu verleihen bemüht ist. Lehmann's flüchtiges Talent begnügt sich, die angelernten idealen Formen abzuschreiben und bald nüchtern-kalt, bald kokett die herkömmlichen stilistischen Linien zu zeichnen. Schnetz, der Director der französischen Akademie zu Rom, erfreut durch einzelne lebendig gefühlte naturalistische Züge, welche er seinen religiösen Darstellungen einstreut. Cornu erinnert durch den Ernst der Auffassung und die bescheidenen technischen Mittel am meisten noch an die deutsche Kunst. Orsel (in Notre-Dame-de-Lorette) sucht, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, die griechische Kunst zu taufen. Er haßt nicht reine Contouren und gemessene, große Formen: wie alle Franzosen sieht er das Ideal mit den Augen Pouſſin's; damit sucht er aber die innige Einfachheit der ältern christlichen Kunst zu vereinigen. Daß Orsel's Färbung keinen besondern Reiz besitzt, einen conventionellen Ton an sich trägt, seine Gestalten der scharfen Individualität entbehren, bedarf kaum noch einer besondern Erwähnung. Der hellenische Geist, von fremder Hand getauft, hat in der modernen Kunst den gehegten Erwartungen stets schlecht entsprochen: er wurde ein unkräftiger Heide und schlechter Christ zugleich. Mit Orsel auf verwandter Bahn bewegt sich Perrin, welcher in der Kirche Notre-Dame-de-Lorette einen reichen Gemäldecyklus mystischen Inhalts: die Verherrlichung der Eucharistie (Orsel malte die Lauretanische Litanei daselbst), zur Darstellung brachte. Couture's Bilder tragen natürlich nur die äußerliche Benennung „religiöse Bilder"; in Wahrheit verräth Technik und Ausdruck, die Charakteristik der einzel-

nen Gestalten wie die Composition des Ganzen den berühmten Schöpfer des römischen Verfalls. Unter allen Malern, welche religiöse Motive behandeln, mag dies nun auf der Wand oder auf der Staffelei geschehen, gebührt unstreitig die Palme dem besten Schüler des greisen Ingres, Hippolyte Flandrin. Als Ölmaler wird ihm zwar vielfach der entwickelungsreiche Ary Scheffer vorgezogen. Daß dieser zu den bedeutendsten, wahrhaft schöpferischen Künstlern der Gegenwart gehört, und mit seltenem Erfolge den schwierigen Weg von unverhohlener realistischer Schilderung und pünktlicher Naturwahrheit zum durchgebildeten Idealismus vollendet hat, kann Niemand bestreiten; ebenso haben seine religiösen Gemälde: der tröstende Heiland, dessen Versuchung, seine Madonnen, der heilige Thomas von Aquino, welcher den Sturm beschwört, die Anbetung der Magier, der heilige Augustin und seine Mutter und andere, seine mächtige Befähigung für diesen Kunstkreis siegreich bewiesen. Dem modernen Sinne schmeicheln Scheffer's Kopftypen, der sentimentale, schmachtende Zug in seinen männlichen wie weiblichen Gestalten, die interessante Mattigkeit des Colorits: er hat alle Mängel unserer ästhetischen Bildung anziehend gemacht, gewissermaßen verklärt. Eben dieses krankhafte Element stört aber zuweilen den reinen Eindruck seiner religiösen Bilder und läßt ihn gegen den vollkommen gesunden, klaren und kräftigen Flandrin zurücktreten, obgleich er auf der andern Seite an Reichthum der Phantasie, an Tiefe der Empfindung und Mannichfaltigkeit der Anschauungen sowol diesen wie die meisten Künstler Frankreichs überhaupt überragt. Daß Flandrin die Formengebung meisterhaft beherrscht, beweisen seine Porträts und Studien. Originell in der Wahl des Motivs, glücklich und neu in der Composition, verliert er doch niemals die Schönheit und Wahrheit der Linien aus den Augen und bewahrt die Treue den unwandelbaren Gesetzen des strengen Stils. Das Vollendetste jedoch schuf

Flandrin in seinen Wandgemälden. Schon die Schilderungen aus dem Leben des Evangelisten Johannes in St.-Severin unterscheiden sich vortheilhaft von den Monumentalwerken der andern pariser Kirchen; noch ungleich höher stehen der Einzug Christi in Jerusalem und die Kreuztragung im Chore zu St.-Germain-des-Prés. Weder die Farbentechnik noch die Composition treten mit anspruchvoller Anmaßung über die Schranken eines der Architektur untergeordneten Wandschmucks heraus; im ruhigen Linienflusse entwickelt sich die Handlung; im Ausdrucke kräftig, effectvoll, aber dennoch würdig, gemessen sprechen die einzelnen Gestalten zu uns. Vom formellen Standpunkte tadellos, athmet die Schilderung gleichzeitig einen edeln, einfachen, der Erhabenheit des Gegenstandes vollkommen zusagenden Geist, wie er namentlich in der bald plauderhaften, bald theatralisch pomphaften französischen Kunst der Gegenwart nicht häufig angetroffen wird. An Ausdehnung wie an Vollendung werden die genannten Werke noch durch den gewaltigen Fries überragt, mit welchem Flandrin die Kirche St.-Vincent-de-Paul schmückte. In einer heiligen Procession wandeln die Apostel, die Märtyrer, die Kirchenlehrer, die Nationalheiligen, ein Zug von nahe 200 Gestalten, zur Anbetung des Sacraments. Die einfache Ruhe stimmt nicht allein vortrefflich zu dem Basilikenstile der Kirche, sie bereitet auch eine erhebende religiöse Stimmung vor, welche durch den sonst allgemein gangbaren Bilderschmuck — man denke an Notre-Dame-de-Lorette — gewöhnlich verscheucht wird. Die Abstammung des Motivs von altchristlichen, insbesondere ravennatischen Bilderkreisen dient dem Werke keineswegs zum Vorwurf, da das Heil der religiösen Malerei nicht auf neuen und originellen Erfindungen, sondern auf der Auffrischung des ursprünglichen christlichen Kunstlebens beruht.

Es würde uns zu weit führen, die zahlreichen Maler, welche in der letzten Zeit religiöse Staffeleibilder geliefert haben, namentlich anzuführen, umsomehr, als sich nirgends

eine feste Richtung, ein klares Bewußtsein des angestrebten Ziels kundgibt. Die künstlerische Thätigkeit auf kirchlichem Boden erscheint gegenwärtig in einer überraschenden Zunahme begriffen. Das Bedürfniß hat den solange vernachlässigten Kunstzweig der Glasmalerei neu belebt (Maréchal in Metz), die in allen Theilen des Reichs mit Energie aufgenommene Restauration der mittelalterlichen Denkmäler den christlichen Bausinn angeregt, der Sculptur, dem Kunsthandwerke ausgedehnte Aufgaben zugeführt. Die Vorliebe für das Mittelalter ist im Allgemeinen in Frankreich weiter verbreitet als in Deutschland; der Glaube an die Wiederherstellung des mittelalterlichen Geisteslebens hat hier mehr Anhänger gefunden als in den rein germanischen Ländern. In Frankreich hat die ästhetische Schule, welche die ausschließliche Berechtigung des Trecento in der religiösen Kunst festhält und Alles, was über die Kunst des 13. Jahrhunderts hinausgeht, rücksichtlos verdammt, nicht allein zuerst ihre Stätte aufgeschlagen, sondern, getragen von Didron's unermüdlichem, kampflustigem Geiste, unterstützt von einem mächtigen, kunsteifrigen Klerus, auch eine Art praktischer Wirksamkeit errungen. Die verwandten Bestrebungen am Rhein lassen sich ohne Ausnahme auf pariser Quellen zurückführen, und erscheinen wenig bedeutend gegen die großen Erfolge der Schule in Frankreich, wo die kunstgeschichtlichen Studien vorzugsweise vom Klerus und seinen Anhängern getrieben werden und alle großen nationalen Erinnerungen, der Volksglaube und in den letzten Jahren auch die Politik hülfreiche Hand zum Siege bieten. Trotzdem ist man aber noch lange nicht an das Ziel gelangt. Der französische Geist ist biegsam und hat Raum für die schroffsten Gegensätze. Am Morgen die Kirche, am Abend das Vaudevilletheater erscheint, namentlich in Paris, vollkommen vereinbar; Klostererziehung des Mädchens, Umgang der Frau mit dem demi-monde werden als natürliche Entwickelungsstufen betrachtet. Da kann man sich freilich nicht wundern,

wenn die religiöſe Kunſt zwar äußerlich glänzend und reich auftritt, aber des kräftigen, innern Lebens entbehrt. Auch die beſondern Kunſttraditionen, die officiellen, akademiſchen Anſichten vom Schönen und Idealen ſtanden ihr lange Zeit hindernd im Wege, und haben durch ihre lange Herrſchaft das Auge und die Hand der Künſtler wenig geſchickt zum Verſtändniß und zur treuen Wiedergabe der mittelalterlichen Formen gemacht. Kaum wurde in der ganzen weiten Welt ſo ſehr wie in Frankreich gegen dieſelben geſündigt, und bei Reſtaurationen die Kunſt des 13. Jahrhunderts, die doch vorzugsweiſe hier heimiſch war und hier ihre höchſte Blüte feierte, gemishandelt. Die Glasmalereien in St.-Denis aus den dreißiger Jahren, der polychrome Schmuck ebendaſelbſt, in St.-Germain-des-Prés und andern Kirchen, bilden nur den Anfang einer langen Reihe ſchrecklicher Misgriffe; und ſelbſt heutzutage noch iſt trotz der einflußreichen Wirkſamkeit eines Laſſus, Viollet le Duc, Didron u. A. die praktiſche Künſtlerwelt von dem klaren Verſtändniß des Trecento weit entfernt: die franzöſiſchen Reſtaurationen und Neubauten im mittelalterlichen Stile ſind nicht berechtigt, ſich übermäßig, wie es oft geſchieht, über das große Werk am Kölner Dome zu erheben.

Die Reaction der Coloriſten.

Napoleon's Herrſchaft erinnerte in mancher Beziehung an das Zeitalter der römiſchen Imperatoren und verlieh auf dieſe Art der claſſiſchen Kunſtrichtung eine gewiſſe äußere Berechtigung, verhüllte wenigſtens ihren Widerſpruch mit der allgemeinen Bildung. Des Kaiſers Niedergang raubte dieſer Richtung den Schirm; mit den Bourbonen drängten ſich andere Anſchauungen in den Vordergrund und gewannen andere Ideenkreiſe den Vorrang. Angewieſen durch den eigenen Werth zu glänzen, konnte der franzöſiſche Claſſicismus auf die Länge die innere Hohlheit nicht verbergen. Immer trüber und langſamer floß der Strom der Begeiſte-

rung für das antike Leben, immer deutlicher zeigte es sich, daß diese starre Empfindungslosigkeit, verbunden mit prahlerischen äußern Bewegungen, nicht ein ideales Dasein, der gypsartige Anstrich der Figuren nicht den erhabenen Stil bedeute. Die Sehnsucht nach ergreifenden Motiven, nach frischen Empfindungen und kräftiger Farbe war allgemein, der Jubel daher auch gewaltig, als im Jahre 1819 Géricault (außerdem der größte Pferdekundige unter den modernen Künstlern) den Untergang des Schiffs Meduſa auf die Ausstellung brachte, ein Bild, das alle Vorzüge an sich trug, die man an den Akademikern vermißt hatte: mächtiges Pathos, ergreifende Empfindung, unmittelbare Verständlichkeit, ohne ihre Mängel zu theilen. Der Eindruck, den man mit sich nahm, war zwar grell und an das Grausenhafte grenzend, er wich aber von der Wahrheit nicht ab, und um diesen Preis ließ man sich alles Pathologische in der Empfindung gefallen. Géricault starb, unersetzlich für die französische Kunst bereits im Jahre 1824; dreizehn Jahre, seitdem er mit seinem verwundeten Küraſſier zum ersten mal vor das französische Publicum getreten war. Ein anderer Kämpfer trat an seine Stelle. Eugène Delacroix hat von seinem ersten Auftreten (1822) bis zu dem gegenwärtigen Augenblick an dieser Miſſion festgehalten, und noch jedes Bild, als hätte er die Schrecken der französischen Afterclassicität vor Augen, entworfen. Dante's Barke vom Jahre 1822 und die Löwenjagd sowie die Beiden Foscari vom Jahre 1854 sind von demselben Geiste getragen und offenbaren die gleichen Tendenzen. Der banalen antiken Phraſe setzt er noch immer durch das Neue und Seltsame interessirende Scenen entgegen; in der Erinnerung an die kalte Bewegungslosigkeit des vorhergegangenen Stils wählt er mit Vorliebe Motive, die unsere Nerven angreifen. Die berechnete schematische Gruppirung, den stereotypen Linienzug der Claſſiker bekämpft er durch ein buntes Gestaltengewimmel, ein verwickeltes Kreuzgewebe von Linien. Über die Mattherzig-

keit der akademiſchen Färbung empört, will er von einem Maße des Colorits nichts wiſſen, und hält es für ein Unrecht, die energiſchen Töne und Halbtöne, die er über das Bild geworfen, aus ihrer Zerſtreuung zu reißen und nach den Geſetzen tieferer Harmonie zu gruppiren. In ſeinem Haſſe gegen den franzöſiſchen Afterſtil vergißt Delacroix, daß auch in einer Coloriſtenſchule beſtimmte Stilgeſetze — man denke nur an Gallait's Farbengebung — nicht umgangen werden können und eine blos ſtoffliche Kraft der Färbung zur Erzielung künſtleriſcher Wirkungen nicht genügt. Wir können nicht leugnen, daß Delacroix' Kunſtanſchauung eine zeitlang eine große Berechtigung anſprechen durfte. Wenn man ſich unmittelbar aus dem franzöſiſchen Saale im Louvre in die Galerie des Luxembourg begibt und das Auge, noch voll von den gedankenloſen todten Geſtalten aus der letzten Zeit der Schule David's, vor Dante's Barke tritt, dann begreift man die Vorzüge und die Bedeutung von Delacroix. Schon das Motiv: „Dante und Virgil von Phlegyas geführt, befahren den Höllenſee; an ihre Barke ſuchen ſich verdammte Seelen, darunter manche bekannte Florentinergeſtalt, verzweiflungsvoll anzuklammern", ragt durch Neuheit und poetiſche Kraft hervor. Die Schilderung der krampfhaften Anſtrengungen der Verdammten, die Ruhe Virgil's, die Miſchung von Schrecken und Neugierde in Dante ſind von ergreifender Wahrheit, und auch die Stimmung der Farbentöne, der düſtere von Höllenflammen matt beſchienene Hintergrund, das todte Colorit des Sees erhöht wirkſam das Charakteriſtiſche des Vorgangs. Aber der Gegenſatz, welchen Delacroix bekämpft, iſt längſt verklungen, Ingres' Stil keineswegs durch Farbenchargen zu verdrängen. Delacroix, der bei ſeiner Kampfluſt beharrt, erſcheint dadurch ſelbſt in einer extremen Stellung und muß den Vorwurf ähnlich greller Einſeitigkeit, wie ſie ſeine Gegner zur Schau trugen, hinnehmen. Vielleicht hätte auch Delacroix eine freiere Entwickelung gewonnen, wenn nicht ſeine Richtung mit einem

bekannten Zuge der französischen Bildung, mit der Vorliebe für das Grausenhafte, mit der Wollust an der Anschauung massenhafter Leiden zusammenhinge. Die Unterstützung, die er in der gleichzeitigen Poesie fand, verleitete ihn zum Beharren auf der ursprünglichen Bahn. Daß Delacroix bei alledem nicht verdienstlos sein kann, beweist der grimmige Haß, mit welchem ihn seine Gegner lange Jahre hindurch verfolgten. In der That läßt sich seinem Colorit im Allgemeinen Reichthum und Kraft nicht absprechen: einzelne Bilder erinnern an die Farbenskizzen venetianischer Meister und fesseln das Auge in hohem Grade, solange es nicht zur Analyse schreitet und nach dem Empfange des allgemeinen Eindrucks nicht auch die Beziehungen der Farbe zu den Formen, zum Charakter des dargestellten Motivs untersucht. Physiognomische Wahrheit freilich geht seinem Colorit häufig ab: er strebt die selbständige Wirkung desselben an, fragt aber nicht immer, welche Affecte und Stimmungen durch Licht und Farbe versinnlicht und charakterisirt werden sollen. Sehen wir davon ab, daß die Mehrzahl der Gestalten dem Kreise des Häßlichen, Dämonischen, der trübsten Leidenschaft angehören und krankhafte Naturen sind, so können wir Delacroix auch die überaus scharfe und sprechende Auffassung nicht absprechen. Die Charaktere, die er schildert, sind meist wahr, aber sie sollten überhaupt keine Schilderung erfahren. Die Convulsionäre in Tanger z. B., das Gemetzel von Chios, die Ermordung des Bischofs von Lüttich, die Löwenjagd, werden Jeden befriedigen, der nur nach Wahrheit und ergreifender Lebendigkeit in der Kunst sucht. Dabei verfällt Delacroix niemals, schon durch seine chargirte Auffassung und das zur höchsten Energie zusammengefaßte Colorit geschützt, in eine triviale Naturnachahmung. Aber es soll überhaupt nicht die Kunst dem Häßlichen dienen, der Eindruck, den wir von einem Kunstwerke empfangen, nicht mit einem grellen Mistone schließen, alle versöhnende Empfindung abschneiden. So gewiß Delacroix die Farbe in der franzö-

sischen Kunst emancipirt und dem jüngern Geschlechte den verlorenen Muth wiedergeschenkt hat, die Ausdrucksmittel der Malerei zu gebrauchen: ebenso gewiß hat er sich selbst durch einseitiges Beharren bei diesem Einen Fortschritte von der weitern Entwickelung ausgeschlossen. Delacroix spielt in der Geschichte der neuern französischen Kunst unbestritten eine große Rolle; er steht aber nicht in der vordersten Reihe, wenn in dieser nur die vollendeten Meister der gegenwärtigen Periode angeführt werden sollen.

Wir können die Schilderung von Delacroix nicht schließen, ohne noch die bewunderungswürdige Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des Künstlers hervorzuheben. Die Bibliothek des Luxembourg, der früher sogenannte Salon du roi im Palast der Gesetzgebenden Versammlung, ein Louvresaal und der Friedenssaal im Stadthause enthalten ausgedehnte monumentale Schilderungen von Delacroix' Hand. In der Kuppel der Bibliothek bildet ein Motiv aus der „Divina commedia" den Gegenstand der Darstellung: Dante und Virgil betreten das Thal, wo die berühmtesten Dichter, Philosophen, Staatsmänner und Krieger des Alterthums in lose verbundenen Gruppen versammelt sind. Der Salon in der ehemaligen Deputirtenkammer zeigt an der Decke die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit, der Industrie, Landwirthschaft, des Kriegs und weiter die Genien der Wissenschaft, Kunst, des Landlebens und der Stärke, deren Bedeutung durch eine fortlaufende Reihe sachlicher Darstellungen an den obern Theilen der Wände erläutert wird. Das Tiefsinnige der Erfindung läßt sich nicht sonderlich rühmen, dafür aber besitzen die Bilder leichte Verständlichkeit und prunklose Einfachheit. Im Louvresaale behandelte Delacroix den Triumph Apollo's; im Stadthause hat er, wie schon bemerkt, einen ausgedehnten Bilderkreis den Segnungen des Friedens gewidmet. Klagend hebt die Erde die Augen zum Himmel, um das Ende des unheilvollen Kriegs zu erflehen. In der That verlöscht auch ein Soldat die Fackel der Zwietracht,

die getrennten Freunde finden sich wieder, Ältern umarmen die erhaltenen Söhne, Andere, minder glücklich, suchen auf der Wahlstatt die Reste der verlorenen Geliebten. Am Himmel aber bringt der strahlende Frieden den Reichthum und die Musen zurück, Ceres verjagt den Kriegsgott und die Erinnyen, die Zwietracht flieht, von Jupiter's Bannstrahlen bedroht. In schwer erklärlicher Verbindung damit sind auf dem Wandfriese die Arbeiten des Hercules zur Darstellung gebracht. Für einen so einseitigen Coloristen wie Delacroix ist die Farbe hier merkwürdig maßvoll und bescheiden behandelt; sonst dürfte aber freilich das Auge von dem Werke mit keiner vollkommenen Befriedigung scheiden. Werfen wir einen Blick auf Delacroix' Staffeleibilder, so wird kaum ein hervorragender Ideenkreis unvertreten bleiben. Delacroix griff wiederholt religiöse Motive (Christus am Ölberge, am Kreuze, sein Begräbniß, die büßende Magdalena) auf, deren Charakter natürlich eine arge Umwandlung erfuhr; er entlehnte auch dem orientalischen (Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, 1828) und classischen Alterthume (Medea, in ihrer Leidenschaft unübertrefflich geschildert, 1838; Trajan's Gerechtigkeit, 1840; Marc Aurel auf dem Sterbebette, 1845), sowie dem Mittelalter (Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer, 1841; zahlreiche Schlachtenbilder und Scenen aus der venetianischen Geschichte) den Gegenstand seiner Schilderungen. Er hat in dem grausamen Gemetzel der Griechen auf Chios die neuern Zeiten berührt, und namentlich auch aus Dichtern geschöpft (Goethe: Valentin's Tod, 1848; Shakspeare: Romeo's Abschied, Scene am Grabe der Capulet, Hamlet auf dem Kirchhofe; Byron; Walter Scott: die prachtvolle Farbenskizze aus „Quentin Durward", welche die Ermordung des lütticher Bischofs behandelt), in der gräßlichen Schilderung eines Schiffbruchs (1841) endlich auch Géricault's Fußstapfen betreten. Hier überall leuchten des Künstlers Vorzüge und offenbaren sich seine Mängel: die Zusammenhangslosigkeit der Composition, das Zerstreute

im Tone des Colorits u. ſ. w. Noch einen Kreis müſſen wir erwähnen, deſſen Charakter mit der künſtleriſchen Natur Delacroix' trefflich ſtimmt, und aus dieſem Grunde auch des Meiſters Vorliebe für denſelben erklärt. Algiers Eroberung hat für Frankreich wenigſtens dieſen Vortheil gehabt, daß der Phantaſie ſeiner Maler eine unerſchöpfliche Quelle neuer Anregungen und trefflicher Motive geboten wurde. Auch Delacroix zollte Afrika ſeinen Tribut. Wie hätte er ſich einen Schilderungskreis entgehen laſſen ſollen, wo fanatiſche Leidenſchaften und ſchrankenloſe Begierden zu Hauſe ſind, und die Natur bereits dieſelbe Energie des Colorits ſchafft, nach welcher des Künſtlers Pinſel unaufhörlich ſtrebt! Führen uns der Kampf des Giaur mit dem Paſcha, die Convulſionäre, die Löwenjagd grell gezeichnete dramatiſche Scenen vor, ſo öffnet die jüdiſche Hochzeit zu Marokko (1841), die Weiber von Algier (1834) uns einen Blick in das orientaliſche (das Wort im weitern Sinne verſtanden) Hausleben und erfreut durch die geniale Reproduction der Localfarbe, durch die feinſinnige Beobachtung der eigenthümlichen Lebensformen und Sitten.

Bekanntlich hält es überaus ſchwer, die franzöſiſchen Künſtler in größere Gruppen zu einigen: jeder Einzelne ſchafft ſich ſein beſonderes Ziel, wählt ein eigenes Ideal und ſagt ſich raſch von allen Schulbanden los. Wir benutzen daher die Gelegenheit, wo wir die orientaliſchen Studien der franzöſiſchen Maler erwähnen, gleich A. Decamps (Schüler von Abel de Pujol) anzuführen, der nebſt Marilhac und Biba beinahe ausſchließlich der Schilderung des Orients lebt und in dieſer Sphäre in ganz Europa unübertroffen daſteht. Wie vollſtändig durchſchaut nicht Decamps Griechen und Türken, wie genau kennt er die verſchiedenen Stände, wie ſicher weiß er nicht die charakteriſtiſche Haltung der Orientalen bis auf die feinſten Merkmale herab zu zeichnen! Der Rundritt des Paſcha z. B. mit ſeinen magern, keuchenden, rennenden Trabanten, der große türkiſche Bazar,

wo wir auf der Stelle die Griechen, Armenier, Juden erkennen und uns unmittelbar in das bunte lärmende Treiben des orientalischen Markts versetzt fühlen, sein türkisches Kaffeehaus, der Halt arabischer Reiter, seine türkischen Kinder, alle diese und zahlreiche andere Bilder, wahre Schätze für die französischen Kunstliebhaber, athmen die sprechendste Naturwahrheit und zeugen von dem feinen, sorgfältigen, nicht selten auch mit Humor versetzten Beobachtungssinne des Meisters. Dazu kommt, daß er die Farbe, namentlich Sonneneffecte, mit einer Virtuosität handhabt wie kein Zeitgenosse. Bei seinem „türkischen Fleischer" meint man wahrlich, die reale Sonne bescheine die Bildfläche, so blendend wirken die Reflexe. Bald lagert sich das Sonnenlicht breit auf das Bild, bald spielt das Licht mit dem Schatten-Verstecken und guckt nur aus einzelnen Ritzen und Spalten hervor. Niemals wiederholt sich Decamps, niemals wird er aber auch der Wahrheit untreu oder vergißt die ewigen Grenzen der Kunst. Die große Welt kennt Decamps gewöhnlich nur als Orientalisten der modernen Kunst. Auch seine Affen- und Thierdarstellungen sind weit bekannt, damit aber der Wirkungskreis des Künstlers noch keineswegs erschöpft. Seine historischen Bilder: die Niederlage der Cimbern, die Geschichte Simson's in neun Blättern, bekunden einen Ernst der Auffassung, ein Verständniß des historischen Lebens, wie man es am wenigsten bei dem lustigen Türkenmaler vermuthet hätte. Der Zorn des Himmels, der sich in schweren Wolken über das unendliche Schlachtfeld wälzt, das fahle, unruhige Licht, die unheimliche Gestaltung des Bodens, als ob ihn gleichfalls der Kampf aufgewühlt hätte, dies Alles mag namentlich dem deutschen Auge übertrieben und ebenso wenig als die grellen Schatten zur symbolischen Andeutung des Weltkampfes zwischen Civilisation und Barbarei nothwendig erscheinen. Dann bleibt aber noch immer Simson's Geschichte übrig, deren Schilderung durch die energische Charakteristik

und Frische und Neuheit der Situationen im höchsten Grade anzieht.

Der vollendete Realismus.

Daß die heimische Kunst nicht innig genug an das nationale Leben sich anschließe, in übertriebener Weise kosmopolitische Neigungen hege, ist ein alltäglich wiederholter und namentlich von patriotisch erglühten aber künstlerisch ungebildeten Kritikern breitgetretener Vorwurf. Bedürfte es noch einer Entschuldigung für diese charakteristische Erweiterung unsers Anschauungskreises, so würde sie der Hinblick auf Frankreich bieten, das gleichfalls, weil es nicht wie Belgien einer einzelnen Kunstschule Raum bietet, der Phantasie der Künstler alle Räume zu durchwandern gestattet. Wir haben bereits die Orientalisten genannt, wir können ihnen Andere zur Seite stellen, welchen das Herz erst aufgeht, wenn sie die Pyrenäen im Rücken haben, die mit wahrer Leidenschaft an Spanien hängen; ja wenn es nöthig wäre, so dürfte der Beweis, daß die Einkehr in das Volksthum der deutschen Kunst näher liegt als der französischen, keinen zu großen Schwierigkeiten unterliegen. Gavarni und Grandville (Beide pseudonym; des Erstern Name ist Paul Chevalier, des Letztern Jean Gérard) sind freilich zur Erkenntniß des modernen Franzosenthums und namentlich des gegenwärtigen pariser Lebens unentbehrlich — Gavarni besonders in der politischen Thierfabel schwer zu übertreffen. Aber mit liebevollem Ernst die poetischen Volkssitten zu schildern, die Naturseiten des nationalen Lebens zu zeichnen, Dorfgeschichten zu malen, dafür erscheint die französische Phantasie ziemlich spröde. Auffallend genug, da das französische Provinzialleben eine größere Selbständigkeit bewahrt hat als das deutsche. In Frankreich absorbirt Paris alle Bewegung und Bildung, die entferntern Regionen athmen ungestört die freie natürliche Luft, während in Deutschland die zahlreichen großen und kleinen Residenzen eine städtische Atmosphäre

um sich ziehen und die Ursprünglichkeit des Volkes in immer engere Kreise bannen. Wenn wir Roehn, Millet, Brion, der in den Vogesen zu Hause ist, die beiden Leleux, Breton, Hedouin, Penguilly, P. Poussin, Haffner nennen, so haben wir wol alle bedeutendern Namen angeführt, die mit Liebe der ländlichen Natur lauschen. Und auch diese halten sich nicht immer in dem heimischen Kreise eingeschlossen; der bedeutendste in dieser Gruppe z. B., Armand Leleux, ein Schüler von Ingres, führt uns auch nach Spanien, Andere in die Zeit der alten Gallier u. s. w. Wenn sogar der Nordpol und das rauhe Rußland (Yvon) die Phantasie der Künstler angezogen, so kann der große Einfluß, welchen Italien auf den Stoffkreis und den Formensinn jugendlicher Maler übte, nicht Wunder nehmen. Nur wenige Künstler, welche Italien aufsuchen, können sich dem Tribut entziehen, und entrichten ihn entweder indem sie das italienische Leben verherrlichen, oder ihre Selbständigkeit den alten italienischen Meistern zu Füßen legen. Kaum hat der Künstler die Ewige Stadt betreten, so wird er auch schon von der von Geschlecht zu Geschlecht vererbten Tradition gefangengenommen, in einen bestimmten Stoffkreis eingesponnen und er lernt die Gegenstände in althergebrachter Weise schauen. Wie mächtig der Einfluß des römischen Kunstlebens ist, wie nahe die Gefahr der Einförmigkeit liegt, darüber belehrt uns ein auffallendes Beispiel. Vier junge Künstler errangen nach kurzen (1845—50) Zwischenräumen den großen Preis und gelangten nach Rom. Die Früchte ihrer Studien wurden dem Gesetze gemäß in die Heimat gesendet. Der Eine, Lenepveu, schildert die Märtyrer in den Katakomben, der Andere, Benouville, die Märtyrer im Amphitheater, der Dritte, Cabanel, Märtyrerleiber in die Tiber geworfen, der Letzte, Bougereau, die Übertragung eines Märtyrers in die Katakomben. Und wie sie sämmtlich denselben Ideenkreis verkörpern, so stimmen sie auch in der Formengebung vollkommen überein. Und dann klagt

man noch über die Einseitigkeit älterer Künstler, über die Monotonie z. B. des als Jurymitglied und Feind der Romantik vielgehaßten Heim, die eine viel längere Zeit in Rom zubrachten und den Glauben an die römische Unfehlbarkeit auch in künstlerischer Beziehung innig pflegten.

Hunderte von Künstlern wanderten nach Italien, keiner sah das Land anders als mit den Augen seiner Vorgänger, keiner sah die Schönheit und Größe, deren Spuren der unmittelbaren Natur selbst aufgedrückt sind, oder las in den Zügen der Bewohner Empfindung, Charaktere, jeder vergaß über den Bildern und Statuen die Wirklichkeit. Da kam im Jahre 1818 nach Rom auch ein junger Maler aus Neufchâtel, seit seiner Jugend von der Sehnsucht nach dem Süden beherrscht. Er hatte einige Jahre David's Werkstätte besucht, aber nicht lange genug, um die frische Ursprünglichkeit seiner Phantasie einzubüßen. In zwei Lehren bestand das Hauptgepäck, womit ihn sein Meister belastete: „Der echte Künstler wird einfach durch den Himmel Italiens begeistert", und: „Die Natur ist der einzige Lehrmeister, dem man ohne Furcht vor Verirrungen folgen kann." Leopold Robert bewies die Wahrheit beider Lehren. Mit vollen Zügen athmete er die Schönheit des Landes und seiner Bewohner ein; er fühlte, daß er bisjetzt noch nicht gelebt habe, daß Italien „für den Künstler gemacht sei oder vielmehr nur ein Künstler befähigt, seine Anmuth zu empfinden". Auf den ersten Blick „frappirte ihn der Charakter der italienischen Gestalten, ihre besondern Sitten und Gebräuche, ihre malerischen und rauhen Kleidungen", und er wollte dies mit aller Wahrheit wiedergeben, vor allem aber jene „Einfalt und jenen Adel", den er bei dem Volke bemerkt, das „noch einen Zug seiner Vorfahren bewahrt". Diese, Robert's eigenen Briefen entlehnten Worte genügen vollkommen zur Charakteristik des Meisters. Mit der Eigenthümlichkeit der Landschaft, mit der Architektur und den äußern Lebensformen durch anhaltende eifrige Studien vertraut geworden, wird

Robert der Maler des italienischen Volks. Er bannt die reizenden Erscheinungen der Mädchen von Sonnino, Sorrento, Frascati, Capri und Procida auf die Leinwand, Hirtenknaben, Fischer, Mädchen am Brunnen, Pilgerinnen, Eremiten, Pifferari fesseln seine Phantasie, vollends das Räuberleben, der Kampf misleiteter persönlicher Kraft mit der vertrockneten öffentlichen Gesellschaft findet in Robert einen ausführlichen Geschichtschreiber. Wir belauschen den Räuber in den heimlichen Augenblicken, wo sich sein Herz natürlichen sanften Empfindungen öffnet, wo ihn die Gegenwart seines Weibes das blutige Handwerk vergessen läßt, wo er mit ihr zu Gott betet, ihren Schlaf treu bewacht. Doch das friedliche Leben währt nicht lange. Es mag wol ein Warnungsruf die nahenden Sbirren verkünden; denn wir sehen die Räuberfamilie im eiligsten Aufbruch begriffen, dort den Verfolgten, zur Vertheidigung bereit, in einen hohlen Baum flüchten, anderwärts wieder die Räuber vor der Übermacht schleunigst sich zurückziehen. Wir stoßen auf den Verwundeten und stehen schließlich vor seinem felsigen Sterbelager. Aber alle diese Darstellungen erscheinen wieder nur als Vorstudien zu den ausgedehnten, gestaltenreichen Schilderungen aus dem italienischen Volksleben, in welchen uns der Meister dieselbe Seite der italienischen Natur enthüllt, die wir in der Anschauung der italienischen Geschichte, in den Großthaten der Nation erkennen. Der Enthusiasmus, mit welchem im Jahre 1831 seine Schnitter in den Pontinischen Sümpfen auf der pariser Ausstellung begrüßt wurden, die allgemeine Liebe, welcher sich seine Winzer, seine Heimkehr der Landleute vom Feste der Madonna dell' Arco, sein Improvisator, sein Auszug der Fischer erwarben, ist noch gegenwärtig in der Erinnerung. Es ist freilich nur das gemeine Volk zur Darstellung gebracht, nur gewöhnliche Scenen aus dem Alltagsleben sind geschildert, aber aus jedem Kopfe spricht ein kräftiges Selbstgefühl, das Bewußtsein vollkommener Freiheit, in jeder Bewegung drückt sich

ein edler Stolz, eine reiche und lebendige Seele aus. Die einzelnen Gestalten schmückt eine vollendete Schönheit; gleichzeitig prägt sich in ihnen aber auch ein Anklang an das Heldenmäßige aus. Das ist derselbe Stoff, aus welchem die italienische Natur auch ihre größten Söhne schuf. Die Arbeit, das Einleben in die beschränktesten Kreise, die Abschließung von allen großen Wirkungsräumen hat diese Männer nicht verkümmert, die persönliche Kraft, die Freiheit ihnen nicht geraubt. Sie sind ganze, volle Menschen geblieben. Gerade so zeigt uns aber auch die italienische Geschichte das Volk, voll und kräftig in seinen Leidenschaften wie in seinem Enthusiasmus, durch das Gefühl individueller Tüchtigkeit zur Unterordnung, zur Beschränkung der natürlichen Ungebundenheit im Interesse allgemeiner Wohlfahrt wenig geneigt, gediegene Einzelerscheinungen, prachtvolle Menschen, als Individuen größer denn als Gesammtheit. Diese Gedanken und Empfindungen liest nicht etwa die Vorliebe für den Künstler in die Bilder hinein, sie offenbaren sich auch dem widerspänstigsten Sinne mit zwingender Nothwendigkeit. Durch Robert's stets von einem leisen Hauche der Trauer angewehte Volksschilderung zieht ein großartiger historischer Geist. Ihre Motive mögen dem äußern Scheine nach in das Gebiet der Idylle oder der Elegie fallen, ihr wahres Wesen stellt sie in die Reihe echthistorischer Schöpfungen. Robert hat, der erste unter allen Künstlern der Gegenwart, der realen Schilderung des Volkslebens diese höhere Weihe gegeben, und ohne sich von der Wahrheit zu entfernen, ohne der einfachen Natürlichkeit nahezutreten, derselben einen tiefen poetischen Ernst aufgedrückt. In der formellen Composition, in der regelrechten Gruppirung der Gestalten erkennt man wol den Schüler David's, auch das Colorit (der gegenwärtige Zustand der Hauptbilder ist leider höchst traurig) erinnert an die Abstammung von Idealisten. Robert hat die italienische Localfarbe überaus glücklich getroffen, innerhalb derselben aber feinere Gliederungen selten versucht.

In den Wurzeln seiner Phantasie, in dem Grunde seiner Auffassung jedoch tritt uns der vollkommene Realist entgegen. Robert's Laufbahn, durch Selbstmord in Venedig 1835 gewaltsam unterbrochen, wurde das Ziel gar mancher Künstler. Wir nennen, von dem großen Schwarm, dessen Phantasie an die Spanische Treppe zu Rom betteln geht, gar nicht zu sprechen, nur Schnetz, R. Lehmann, Hébert u. A. Es läßt sich aber leichter nachahmen als erreichen. Die größte Bedeutung unter allen gegenwärtigen Schilderern Italiens muß unbedingt Hébert (Schüler von Delaroche) zugeschrieben werden, ja vom streng malerischen Standpunkte übertrifft er noch Robert. Den einförmigen Bronzeton, die scharfen Silhouetten, die ungebrochene Luftfarbe hat Hébert vollständig aus seiner Darstellung verbannt, dafür einen überaus anziehenden weichen Schmelz des Colorits, unbeschadet der Linienreinheit, angenommen. Auch die ergreifende Empfindung, die tiefe und feine Auffassung des Volkscharakters stellt Hébert in die erste Reihe unserer Genremaler; wäre nur nicht der melancholische Zug, der allen Werken mitgetheilt ist, bis zum Krankhaften gesteigert. In seiner Malaria hängt dies freilich mit dem Motiv zusammen. Durch die todten Gewässer der Pontinischen Sümpfe gleitet still eine Barke. Der Gifthauch der Malaria, der auch den Himmel unheimlich färbt, hat bereits ihre Insassen ergriffen, das junge Weib mit dem siechen Kinde auf dem Arme zu einer „Madonna des Fiebers" gestempelt, und selbst das köstliche junge Mädchen und den jugendlichen Steuerführer leise berührt. Welche Grazie, welche edeln und reinen Formen tragen nicht die beiden Mädchen von Alvito an sich, die durch eine schauerlich kahle Gebirgsschlucht mit dem Wasserkrug und dem Linnenbündel auf dem Kopfe wie antike Kanephoren einherschreiten; aber welcher Herd von flammenden Leidenschaften birgt sich nicht hinter diesen tief beschatteten Augen und diesen trotzig geschwungenen Lippen. Auch Crescenza im Kerker von San-Germano ist mit dem Stempel reifer Volksbeobachtung gezeichnet.

Wenn in der unmittelbaren Schule David's auf dem classischen Boden Italiens der Realismus den Sieg an sich reißen konnte, so ist sein Übergewicht im Kreise der Coloristen, in der Schilderung des französischen Lebens und der nationalen Geschichte noch viel natürlicher. Ein kräftiges Gefühl für die großen Ereignisse der heimischen Vergangenheit, ein leidenschaftlicher Ruhmessinn, diese bekannten Eigenschaften des französischen Nationalcharakters, regten nothwendig die Pflege der historischen Malerei an. Namentlich wurde die neuere Geschichte seit dem Ausbruche der Revolution mit großer Vorliebe von den Künstlern behandelt. Die ästhetischen Bedenken, die sich gegen die Verkörperung so naher und formell wenig günstiger Ereignisse erheben ließen, konnten ohne Schwierigkeit beseitigt werden. Die Französische Revolution liegt der Nation nahe und unmittelbar lebendig vor, berührt aber keine grobstofflichen Parteiinteressen mehr. Das Urtheil über dieselbe hat sich abgeklärt, weder ihre Bedeutung noch ihre Unthaten werden von der gegenwärtigen Gesellschaft abgeleugnet. Dazu kommt, daß dieselbe volle und kräftige Charaktere, lebendige Leidenschaften geboren und auch in der äußern Erscheinung die Lust zum Außergewöhnlichen, Bunten, Malerischen geweckt hat. Wir Alle lernten aus eigener Erfahrung als ein allgemeingültiges Merkmal der Revolution die Veränderung des Costüms kennen. Alles Gebundene, Steife, Feste, Knappe in der Kleidung wird abgeschafft, das Gewand nach der augenblicklichen Stimmung zurechtgelegt, lose und frei behandelt, mit dem leidenschaftlichen Wesen der Seele auch das Äußere in Übereinstimmung gebracht. Der Maler kann solche Vorgänge nur willkommenheißen und dankt der Französischen Revolution ihre ästhetischen Gelüste durch die wiederholte Verherrlichung der Hauptmomente. Ihre unmittelbaren Zeitgenossen erkannten schon die malerische Brauchbarkeit derselben. J. David schilderte den Schwur auf dem Ballhause und Marat's Tod, Andere folgten der Revolutionsarmee

auf die Schlachtfelder und zeichneten ihre Siege und Heldenthaten. Napoleon's Zeitalter drückte auch der Malerei einen militärischen Charakter auf und verlockte (außer einigen Prunkscenen) zur Darstellung großer Schlachtgemälde. Die bekanntesten Bilder und Künstler jener Periode (David, Gros, Gérard, Monsiau u. A.) wurden an einer frühern Stelle erwähnt. Großen Einfluß auf den äußern Aufschwung der historischen Malerei übte die Gründung des versailler Museums durch Ludwig Philipp, welcher Bildhauer und Maler zur Illustration der vaterländischen Geschichte berief. Wir machen nur auf die Bilder von Couder (Eröffnung der États généraux), Steuben, Bouchot, Devéria, Cogniet (Ausmarsch der Nationalgarden), Schnetz, Delacroix, Signol, A. Scheffer, Horace Vernet u. s. w. aufmerksam. Auch sonst wird dem französischen Historienmaler die Gelegenheit zur Verherrlichung der Zeitgeschichte (im frühern Palais-Royal und in der Deputirtenkammer) gern geboten, und durch die überaus große Theilnahme des Volks die Lust zu patriotischen Schilderungen wacherhalten. Daß die Ereignisse der letzten Jahrzehnde diese Vorliebe mitbestimmten und stoffliche Interessen der Formfreude sich beimengten, wollen wir nicht ableugnen. Künstlerisch hervorragende Leistungen hat indessen die jüngste Zeit trotz ihrer revolutionären Begeisterung nicht geliefert. Wenn wir die bekanntesten Werke durchmustern, z. B. die Überflutung des Convents am ersten Prairial (20. Mai 1795) durch wüste Volkshaufen, Féraud's Ermordung und Boissy d'Anglas' Bedrohung von Vinchon, oder dessen Freiwilligenwerbung, nachdem das Vaterland in Gefahr erklärt worden, Ch. Müller's (von Paris) Aufruf der letzten Opfer der Schreckensherrschaft, der Einzug verwundeter Franzosen am 30. März 1814 in Paris u. s. w., so tritt uns überall die tableauartige Auffassung entgegen.

Bei der Schilderung der geschichtlichen Begebenheiten aus der neuern Zeit konnte der Natur der letztern gemäß nur

die dramatiſche Wirkung, die Individualiſirung der einzelnen Geſtalten, die ſcharfe pſychologiſche Charakteriſtik angeſtrebt werden. Wir ſchauen in der Leidenſchaft, in der mächtigen Willenskraft einzelner Perſönlichkeiten die Triebfeder der hiſtoriſchen Bewegungen. Auch wenn dieſe Anſchauungsweiſe die ſtrengſtiliſtiſche Auffaſſung nicht hinderte, ſo würde ſchon die äußere Erſcheinungsform, und hier nicht allein das Coſtüm, ſondern auch die Kopfbildung, die bekannten Porträtgeſtalten, die beſtimmten Phyſiognomien der Helden unſerer Geſchichte derſelben widerſtreben. Daß für jenes Ziel das Colorit als das wichtigſte Ausdrucksmittel eintritt, wurde von uns ſchon öfter betont. Auf dieſe Art erklärt ſich nicht allein der Zuſammenhang zwiſchen der franzöſiſchen Coloriſtenſchule und der nationalen Richtung der Phantaſie, ſondern auch der unbedingte Vortritt realiſtiſcher Grundſätze in der modernen franzöſiſchen Geſchichtsmalerei. David und ſeine Anhänger konnten die heimiſche Geſchichte ſtofflich reproduciren, unmöglich aber die tiefere Eigenthümlichkeit derſelben treu und poetiſch wiedergeben. Den extremen Coloriſten fehlte zwar nicht die Kenntniß des wichtigſten Ausdrucksmittels, wol aber der objective Sinn, der ſcharfe Blick für individuelle Charaktere, die ehrfurchtsvolle Liebe für das Gegebene. Erſt Paul Delaroche, ein Schüler von Gros und urſprünglich ein Landſchaftsmaler, vereinigte alle dieſe Eigenſchaften und ſtellte ſich an die Spitze der realiſtiſchen Richtung. In Frankreich ſelbſt kann ihm Niemand die Palme ſtreitig machen, aber auch im übrigen Europa dürften ſich nur wenige Künſtler finden, welche auf demſelben Boden den Wettſtreit mit Delaroche nicht zu ſcheuen hätten. Ein mächtiger Farbenſinn, eine vollkommene Vertrautheit mit dem Halbdunkel befähigten ihn, die äußern Erſcheinungsformen mit glänzender Wahrheit zu ſchildern und die echtmaleriſche Charakteriſtik, die tiefſte Farbenpoeſie ſeinen Werken einzuverleiben. Wie eigenthümlich ergreift uns in der Verurtheilung der Marie Antoinette das unheimliche über die

Gruppe ausgegossene Halbdunkel; wie trefflich stimmt die düstere Beleuchtung der Revolutionsmänner zu ihrem wüsten Wesen, zu dem finstern Grimme, der ihre Seelen beherrscht. Und der scharfe Morgenstrahl, der auf die Königin fällt, er vertritt nicht allein in der malerischen Auffassung die Stelle der stilgerechten Gruppirung, er offenbart uns nicht allein die Hauptperson der dargestellten Scene, sondern läßt auch den tiefern geistigen Gegensatz anklingen und wirkt wesentlich dazu, das Verständniß des Vorgangs und der verschiedenen Charaktere zu vollenden. Fehlte zu diesem Farbenspiel die sachliche Berechtigung, so könnte man die hineingelegte symbolische Bedeutung als ein Raffinement misbilligen; da aber die Zeit und der Schauplatz der Scene die gewählte Beleuchtung rechtfertigen, ja bedingen, so war es die Pflicht und das Recht des großen Künstlers, dieselbe auch mit dem Inhalt der Darstellung in Beziehung zu setzen und mit ihrer Hülfe die durch den Inhalt in uns angeregten Empfindungen zu steigern. Das Morgengrauen, das trübe Ineinanderspiel des fahlen Lampenscheins und der ersten Dämmerung dient zunächst nur dazu, die äußern Bedingungen und nähern Umstände des Vorgangs zu versinnlichen; ohne daß die Absichtlichkeit der Darstellung gewaltsam in den Vordergrund sich drängt, fühlen wir aber auch die geheimnißvolle Sympathie zwischen dem Naturphänomen und dem geistigen Gehalt der Darstellung. Außer Delaroche können wir nur noch Gallait nennen, der in ähnlicher Weise (Egmond vor der Hinrichtung, Tasso im Kerker) mit Licht und Farbe zu wirken und mit ihrer Hülfe das Seelenleben und geistige Erscheinungen zu charakterisiren versteht. In übergebildeten Kunstkennerkreisen hat man über die Bewunderung gespottet, welche die kothbespritzten Stiefeln in dem Bilde: Napoleon in Fontainebleau, erregten. Mit Unrecht. Es hat die naive Kunstanschauung das Richtige wohl geahnt und die große Wichtigkeit, welche die vollendete Illusion in der Wiedergabe auch der geringfügigsten Äußerlichkeiten für die feine Individuali-

ſtrung bei Delaroche gewinnt, dunkel erkannt. In einer claſſiſchen Tragödie wäre freilich die nähere Angabe körperlicher Eigenheiten, feinere Beziehungen auf die eigenthümliche äußere Erſcheinungsweiſe des Helden unmöglich; in Shakſpeare's „Hamlet" aber betont die Königin des Sohnes Wohlbeleibtheit und kurzen Athem, und auch anderwärts kann uns der Dichter die Schilderung der Kleidung und anderer zufälligen Äußerlichkeiten nicht ſparen. Sie vervollſtändigen das Bild der von ihm gezeichneten Geſtalten. Gerade ſo kann der Stiliſt in der Malerei feinere phyſiognomiſche Züge nicht verwerthen, auf die ſchlagende Wahrheit in der Schilderung der Äußerlichkeiten und Nebendinge ſein Augenmerk nicht richten; dem Realiſten dagegen wird dieſelbe die gleichen Dienſte leiſten wie dem Darſteller der Shakſpearegeſtalten auf der Bühne die vollendete Maske. Die kothbeſpritzten Stiefeln Napoleon's, die kleinen Nachläſſigkeiten in der Kleidung, die Art wie die Hand gehalten wird u. ſ. w. gehören weſentlich zum Verſtändniß der Situation, ihr Mangel würde den hiſtoriſchen Charakter des Porträts gefährden. Wir haben bereits auf die erſtaunliche Kraft unſers Meiſters zu individualiſiren hingewieſen. Belege dafür laſſen ſich in großer Zahl anführen. Wir entſinnen uns bereits vor langer Zeit irgendwo eine treffende Analyſe der „Söhne Eduard's" geleſen zu haben, wo der Gegenſatz zwiſchen der Auffaſſung von Hildebrandt und Delaroche ebenſo geiſtreich als richtig in die Abſtraction des allgemeinen Knabentypus bei jenem und in das Hervorheben des Stammcharakters bei dieſem geſetzt wurde. Dort ſehen wir ſchöne Kinder, ohne weitere individuelle Charakteriſtik, hier zwingt uns die Haarfärbung, der beſondere Teint u. ſ. w. ſofort an England zu denken. Es ſind engliſche Kinder, die Söhne eines engliſchen Königs, die uns der realiſtiſche Delaroche vorführt. Im „Tode der Königin Eliſabeth" bemerken wir das gleiche Streben des Künſtlers nach beſonders ausgeprägter Charakteriſtik. Das röthlichgraue Haar der Königin, die welken Züge, die grelle

Mischung der Hinfälligkeit und der zum letzten mal losbrechenden grimmigstolzen Natur entsprechen freilich schlecht dem banalen Königsideale; aber Delaroche geht die ernste historische Wahrheit über allen ästhetischen Scheinglanz. Seine malerische Kraft will er nicht auf Kosten der Wahrheit kundgeben: erst innerhalb derselben gestattet er seinem Farbensinn, seinem künstlerischen Vermögen einen vollkommnen freien Spielraum. Durch Stirling und Andere wissen wir, wie sehr das wirkliche Einsiedlerleben Karl's V. in St.-Juste von der gäng und gäben Meinung darüber abweicht. Trotzdem werden noch viele Maler fortfahren, uns den wirksamen Gegensatz der kaiserlichen Würde und der Alles ausgleichenden Grabesnähe anschaulich zu machen. Für Delaroche ist die Frage entschieden. Unmöglich könnte er von der historischen Wahrheit abweichen, er würde sich nimmermehr dazu verstehen, dieselbe dem ästhetischen formellen Effect zu opfern. Delaroche nimmt in der historischen Malerei dieselbe Stellung ein, welche in der modernen Landschaftsmalerei z. B. Calame eingeräumt werden muß, der gleichfalls die geognostische Wahrheit in den Vordergrund stellt, und die Natur anders, als sie wirklich ist, zu componiren verschmäht. Ideenreichthum, erfinderische Kraft, scheint nicht mit der von Delaroche eingeschlagenen Richtung vereinbart werden zu können: seine Entwickelung, die Mehrzahl seiner Werke können diese Behauptung bestätigen. Nimmt man sein Erstlingswerk in der historischen Malerei: die Rettung des Joas durch die Josabeath (1822) und die wenigen unter dem Einfluß seiner italienischen Reise entworfenen religiösen und Genrebilder (Heilige Familie, Engel Gabriel, Charitas, Italienische Familie u. s. w.) aus, so bewegt sich die Mehrzahl seiner Werke auf rein historischem Gebiete und entlehnt das Motiv bald der englischen, bald der französischen Geschichte. Wir führen nur die wichtigern Gemälde an: die Predigt des heiligen Vincenz vor Ludwig XIII., die Barke des Cardinals Richelieu, Mazarin und sein Hofstaat, eigentlich Farben-

ſkizzen mit anziehenden Porträtköpfen, Scene aus der Bartholomäusnacht, die Einnahme von Trocadero durch den Herzog von Angoulême, die Ermordung des Herzogs von Guiſe, ein kleines Bild in der vortrefflichſten hiſtoriſchen Stimmung gehalten; die Hinrichtung Jane Gray's, Karl I. von Cromwell's Soldaten inſultirt, Olivier Cromwell am Sarge Karl's I., Lord Stafford zur Hinrichtung ſich vorbereitend, die Kinder Eduard's im Tower, der Tod der Königin Eliſabeth, und aus jüngerer Zeit: Napoleon in Fontainebleau, die Verurtheilung der Königin Marie Antoinette, die Verurtheilung der Girondiſten. Daß uns der Künſtler ſo häufig in die Nähe des Schaffots und Todtenbetts führt, darf billigerweiſe keinen Tadel erregen, da die Malerei nicht den ganzen Verlauf einer dramatiſchen Entwickelung unſern Augen vorführen kann, ſich vielmehr nothwendig damit begnügen muß, die prägnanteſte Situation kurz vor oder nach der Kataſtrophe hervorzuheben. Bringt es aber auch Delaroche in ſeinen hiſtoriſchen Darſtellungen zur kräftigen dramatiſchen Wirkung? Die vollendete Schilderung des äußern Vorgangs erkennt Jedermann an, auch gegen ſeine Befähigung, Charaktere ſcharf zu zeichnen (man erinnere ſich nur, wie großartig der Meiſter in der Umgebung der Königin Marie Antoinette die Schreckensmänner der Revolution und die tricoteuses de Robespierre, die Furien der Guillotine verkörpert hat) und tiefe Empfindungen in uns anzuregen, erhebt ſich kein Zweifel. Aber darüber hinaus reicht wol nicht des Künſtlers Kraft. Man ſehe z. B. Cromwell vor der Leiche Karl's I., oder Stafford, wie er auf dem Wege zur Hinrichtung des Erzbiſchofs Segen empfängt. Athmen dieſe Bilder tragiſches Leben, beſchränken ſie ſich nicht vielmehr auf den Ausdruck einer ſubjectiven Stimmung? Man kann dieſem Zweifel auch die Form geben: beſitzt Delaroche die eigentliche dichteriſche Phantaſie, ſchafft er Ideen? Die Unterſuchung des Hauptwerks von Delaroche: der Hémicycle in der pariſer École des beaux arts, dürfte auf dem kürzeſten Wege die Entſcheidung herbeiführen.

Die Bestimmung des Saals, in welchem Delaroche sein Werk (mit Ölfarben auf die getränkte Wand) ausführte, ist bekannt. Hier werden alljährlich die Preise vertheilt und die Sieger gekrönt. Mit Rücksicht auf diese Bestimmung wählte Delaroche als Gegenstand der Darstellung die ideale Versammlung der großen Meister der Vergangenheit, welche auf ihren unsterblichen Sitzen der Preisvertheilung beiwohnen und am Richteramt sich betheiligen. Ein glücklicherer, der Bedeutung des Saales mehr entsprechender Gedanke konnte nicht ersonnen werden. Erst in diesem Raume gewinnt er frisches Leben und unmittelbare Verständlichkeit. Der Künstler konnte aber die Heldengestalten der Vergangenheit nicht vereinzelt, statuarisch verkörpern, eine einheitliche Situation mußte geschaffen, der ausgedehnte Kreis in einen innern Zusammenhang gebracht werden. Geistvoll griff Delaroche das Verhältniß der Antike zur neuern Kunst auf und fand hier den natürlichen Mittelpunkt der Darstellung. Iktinos, Apelles und Phidias thronen in der Mitte der halbkreisförmigen Wand und beherrschen den Künstlerkreis. Auf dem Stufenbau vor ihnen erheben sich die allegorischen Gestalten der einzelnen Kunstzeitalter: die ernste, einfache Antike, das blondgelockte, sehnsuchterfüllte Mittelalter, das stolze, weltlichgesinnte Römerthum und die üppige, ihrer Reize wohlbewußte Renaissance. Das Motiv, welches dem ganzen Kreise zum Grunde liegt, klingt noch einmal in der Gestalt an, welche an der untersten Stufe kniet und den Kranz zur Krönung des Siegers mit der Hand emporhebt. Dieser Genius der Kunst individualisirt auf solche Weise die Bestimmnng des Baus. Viele fanden den allegorischen Apparat, welchen hier auch Delaroche nicht verschmäht, allzu ausgedehnt, Andere zu geringfügig. Noch größern Anstoß erregte die frische Charakteristik der allegorischen Gestalten, die keineswegs den traditionellen abgeblaßten idealen Typus zur Schau tragen, sondern mit dem Gepräge des unmittelbaren Lebens ausgestattet sind, nahezu porträtartig

wirken. Dies wurde als eine Abweichung vom ſtrengen Stile herbe getadelt und bald als Übermuth des Künſtlers, der zufällig aufgegriffenen Köpfen die Weihe des Idealismus aufdrücken will, bald als ein Zeugniß von ſeiner Unfähigkeit, frei zu ſchaffen, ausgelegt. Wer die Phantaſierichtung von Delaroche kennt, wird ſein Vorgehen nicht unbegreiflich finden. Seine Auffaſſung war die eines unbefangenen Realiſten. Dann hätte er aber die Allegorie vielleicht überhaupt beiſeite laſſen ſollen? Sie iſt ja ihrem Weſen nach idealiſtiſch und verlangt, um ihre allgemeine, der Wirklichkeit, dem individuellen Leben entfremdete Natur zum verſtändlichen Ausdruck zu bringen, die einfache ſtiliſtiſche Behandlung. Trotz der Apologeten, welche die Allegorie ſogar noch in unſern Tagen aufweiſen kann, wird man aber den Beweis, daß ſie ein reiner Ausfluß idealer Anſchauung ſei, ſchwerlich beibringen können. Als bloßer Nothbehelf, als Erſatz für die abhandengekommene naive ſchöpferiſche Kraft, welche die Gedanken unmittelbar ſinnlich ſchaut, hat ſich dieſelbe in unſerer Kunſt erhalten. Der echte Idealismus kann die Allegorie nicht als ſein Eigenthum anſprechen, wird ſie vielmehr als ſeinen Feind verdammen. Würde man aber auch zugeben, daß durch die allegoriſche Mittelgruppe ein irrationales Element in die Darſtellung gelangte, ſo müßte dennoch dem freien künſtleriſchen Sinn Delaroche's alle Ehre erwieſen werden, welcher die Einheit und Harmonie des maleriſchen Stils der Treue für die traditionelle Behandlung der Allegorie mit Fug und Recht vorzog. Den vorherrſchenden Ton verleihen dem Gemälde die mannichfachen Gruppen von mehr als ſechzig Künſtlergeſtalten, welche vor einer griechiſchen Tempelhalle bald auf Ruhebänken ſitzen, bald ſtehen und das eigentliche Motiv des Bildes verkörpern. Delaroche ermangelt keineswegs, wie etwa ein einſeitiger Naturaliſt, des feinſinnigen Taktes für Linienſchönheit und überſichtliche Gruppirung. Er verſteht es vortrefflich, in die Geſtaltenreihen Einſchnitte zu ziehen und die Maſſen zu gliedern.

Nur geht nicht seine Kunstfertigkeit darin auf, und bleibt ihm für die einzelnen Gestalten noch ein anderes Ausdrucksmittel übrig, als die Anfügung rein äußerlicher Merkmale und trockener Attribute. Wir haben bereits früher erwähnt, wie die Unterbrechung der sitzenden Gruppen durch stehende, leise bewegte Gestalten, Ruhe und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks zugleich erzeugt. Auch die Nebenordnung der Architekten und der Meister des hohen Stils links, der Bildner und Farbenkünstler rechts von der Mittelgruppe gestattet eine leichte Übersicht. Aber dies Alles dient nur als Einrahmung für die Einzelgestalten, welche, von dem kräftigsten Leben durchzogen, herrliche Musterbilder realer Charakteristik bieten, so wahr, so treffend, so wirkungsvoll die eigentliche Natur der verschiedenen Künstler wiedergeben, so vollständig in ihre Seele uns blicken lassen, so scharf den Widerschein des künstlerischen Wirkens auf das persönliche Wesen hervorheben, daß man aus denselben die Künstlergeschichte förmlich herauslesen kann. Wie deutlich spricht nicht aus Giorgione's und Tizian's Gestalten die prächtige, reiche Natur der Venetianer, wie meisterhaft ist nicht der Malerfürst Rafael charakterisirt, und in Michel Angelo's Auffassung die einsame Größe des Meisters ergreifend geschildert. Unmöglich konnte Delaroche, da hier überall die Vorzüge realistischer Darstellung erschöpft, bei dem Entwurf der Mittelgruppe in den Gegensatz umspringen und mit den hergebrachten Typen für allegorische Figuren sich begnügen. Sinnreicher, gelehrter konnte er die Composition gestalten, aber nicht malerischer, und daß er keinen Augenblick vergaß, sich als Maler zu fühlen, daß er die Apotheose der Kunst mit rein malerischen Mitteln verkörperte, rechnen wir ihm als das höchste Verdienst an.

Delaroche's Wirksamkeit wurde für das Schicksal der französischen Kunst entscheidend. Ohne ihn wäre die classische Richtung schwerlich besiegt worden, da das einseitige Vorgehen der extremen Coloristen nach dem Verdunsten des

anfänglichen Enthusiasmus jener wieder zahlreiche Anhänger verschafft hatte. Das Maßvolle in der Kunstweise von Delaroche, die Allseitigkeit seiner künstlerischen Bildung, die enge Verknüpfung einer regen Phantasie, eines offenen Sinnes für das Leben mit vollendeter Farbenkenntniß, sicherte allein dem Realismus das dauernde Übergewicht. Von seinem Einfluß zeugt auch die gewaltige Schülerzahl, obgleich keiner unter den Schülern befähigt ist, den durch des Meisters frühen Tod verwaisten Ehrenplatz in der modernen französischen Kunst einzunehmen. Bildhauer (Cavelier, Dufresne, Jaquemart, Salzard), Kupferstecher (Pollet), Landschaftsmaler (Anastasi, Veron, Daubigny), Genre- und Historienmaler ohne Zahl verdanken ihm ihre Bildung. Unter den Bekanntern der letzten Gruppe führen wir nur Antigna, Couture, Gérome, den träumerischen Gendron, Hamon, der wie so viele Andere an den pompejischen Wandgemälden sich begeistert hat, den ernsten Hébert, Hédouin, Jalabert, der in der Darstellung religiöser Motive sich durch eine zarte Empfindsamkeit auszeichnet, Yvon, den Illustrator des russischen Lebens, den trefflichen Porträtmaler Tissier u. A. an. Doch darf man aus der großen Zahl seiner Schüler (die Weltausstellung machte uns mit 64 derselben bekannt) nicht immer auf die unmittelbare treue Nachfolge in seiner Kunstweise schließen. Schon daß mehre Künstler Delaroche und Ingres gleichzeitig als ihre Lehrer angeben, wie z. B. Ravergie, erregt unser Mistrauen. Weiß man vollends, wie die pariser Atelierstudien betrieben werden, daß die einfache Benutzung der Meisterwerkstätte, das gemeinsame Licht und die gemeinsamen Modelle das Schülerverhältniß bestimmen, und nähere Beziehungen zwischen Meister und Schüler selten vorkommen, so wird man vollends auf die angegebene große Summe kein besonderes Gewicht legen. Zählt doch auch Léon Cogniet kaum eine geringere Schülerzahl, ohne daß seine effectvolle aber farbenmatte Manier — Tintoretto und seine Tochter (1843), Mord der unschuldigen Kinder (1824) —

in ihnen gleich eifrige Nachfolger gefunden hätte. Der Einfluß von Delaroche ist mehr allgemeiner Natur und betrifft nur die Grundrichtung, welche die jüngern Geschlechter einschlugen. Er kann nicht verantwortlich gemacht werden für die Schwankungen und manierirten Vortragsweisen der übermüthig gewordenen Schule. Diese hat ihren Schatten verloren, versteht nicht mehr die einfachen, wahren Formen der Natur, will die Phantasie durch den echten pariser chic ersetzen und stellt eine förmliche Hetzjagd nach barocken Ideen und raffinirten Formen an. Aber nicht etwa einzelne Schüler von Delaroche, sondern die ganze französische Bildung leidet an einer merkwürdigen Verstellung der Empfindungen, an einer grellen Verzerrung der Anschauungen. Dem Pointirten und Chargirten zuliebe wird häufig eine ganze Welt von Poesie geopfert, um die Aufmerksamkeit der verwöhnten Menge zu fesseln, kein Charlatankniff unversucht gelassen. Wenn Courbet, der Vielverachtete und Verspottete, in welchem aber eine seltene Anlage für die Auffassung landschaftlicher Schönheit sich birgt, vor lauter Streben nach realistischer Vollendung das Schöne nur im Häßlichen erblickt, und in Übertreibungen aller Art, in eckigen Linien, geschwollenen Formen, trockenster Färbung (Steinhauer, badende Dorfmädchen u. s. w.) das höchste Ziel der Malerei sucht, so ist das noch ein ehrlicher Charlatanismus. Ja es mag sogar dem Künstler mit seinen Bestrebungen vollkommener Ernst sein, und seine Verirrungen mögen aus der guten Meinung entspringen, die vielfach in alten Geleisen sich bewegende Kunst müsse unbedingt neue Bahnen betreten. Doppelt widerlich erscheint aber die Verunglimpfung des Schönen, die eigenmächtige Willkür in der Formengebung, wenn sie mit koketter Frivolität sich paart und durch äußere Glätte, einen zudringlichen Scheinglanz das Auge zu bestechen sucht; wenn z. B. in Winterhalter's Bildern die Farbe vor lauter Transparenz den Körper verliert, eine sogenannte Eleganz dem Vortrage alle Kraft und alles Mark raubt,

verſchwommene Formen als Ideale der Anmuth und Lieblichkeit ſich breitthun und trotz aller Bemühung, blaſirtes, vornehmes Weſen auf die Leinwand zu übertragen, gemeine, ſchreiende Effecte zum Vorſchein kommen. Wir haben beſſere Begriffe vom high life als deſſen berühmteſter Schilderer, und wiſſen, daß ſeine äußere Erſcheinungsweiſe gediegene Einfachheit und klare Harmonie weſentlich in ſich ſchließt, Eigenſchaften, die in Winterhalter's Porträtgruppen und Modebildern, in ſeinem Dekameron und Clorinde vollſtändig vermißt werden. Offenbar geht Winterhalter, deſſen hoher Ruf der Nachwelt unerklärlich bleiben wird, von der Anſicht aus, die Harmonie dulde keine Gegenſätze, während gerade erſt das verſöhnende Zuſammenſchließen derſelben ſie hervorruft.

Im Übrigen ſoll dies Urtheil über die Moderichtung nicht alle franzöſiſchen Künſtler ohne Ausnahme treffen. Der Enthuſiasmus, mit welchem die erſten Leiſtungen der Coloriſten begrüßt wurden, iſt freilich verrauſcht, viele der Letztern ſelbſt haben einen andern Weg eingeſchlagen, wie E. Devéria, der in den Armen der Religion Ruhe gefunden, oder Ary Scheffer, der vielkundige aber leicht verzagte Meiſter, deſſen Vorliebe für das Deutſchthum wir mit unbedingter Bewunderung ſeiner Werke bezahlen, oder L. Boulanger, deſſen ältere Werke (Mazeppa, Petrarca's Triumph, Hochzeit des Gamache, Armida's Gärten u. ſ. w.) von den jüngern angeblich idealern Leiſtungen keineswegs verdrängt werden. Aber es blieben noch immer Einzelne übrig, welche bei der Gemeinde der Farbengläubigen treu ausharrten und die Poeſie des Colorits trotz aller Anfechtungen nicht verleugneten. Die Beſſern unter ihnen können ſich einer reichen Phantaſie nicht rühmen. Sie haben wol eine große Vorliebe für das Mittelalter, aber keine ſchöpferiſche Begabung, um deſſen Weſen und Leben mit poetiſchem Sinne zu verkörpern; dafür erfreuen ſie aber durch ihre ſolide Technik, das Ungeſuchte, Verſtändliche ihrer Motive. Man kennt die brie a brac-Händler in Paris, die Raritätenſammlungen,

die hier in matt beleuchteten Krambuden dem Liebhaber von Alterthümern feilgeboten werden, wo die bunte Unordnung, das Durcheinanderwerfen der Gegenstände einen gewissen Reiz auf das Auge übt, einen ästhetischen haut-goût hervorruft. Hier scheinen Robert Fleury und zahlreiche andere Maler ihre Begeisterung geschöpft, ihren malerischen Sinn geübt zu haben. Wenn sich Fleury dem Reformationszeitalter vorzugsweise zuwendet, die Gräuel der Inquisition beschreibt, den Hexenglauben, die Judenverfolgungen im Mittelalter schildert, Religionsgesprächen uns beiwohnen läßt u. s. w., so fesselt uns keineswegs die Idee der Bilder, die geistvolle Anlage der Composition, psychologisch-scharfe Charakteristik, wol aber die tiefe Farbenkraft und die durch das Colorit vermittelte liebevolle Ausführlichkeit in der Wiedergabe des äußern Vorgangs. Das Gleiche gilt auch von dem verhältnißmäßig theuersten Bilde der neuern Kunst, von dem „Antiquar" des jüngst verstorbenen Camille Roqueplan, nur daß dieser Meister eine flüssigere Phantasie besaß als die meisten seiner Genossen, und seine Farbenstudien vielseitiger (der verliebte Löwe, Ansicht von Biaritz, die büßende Magdalena u. s. w.) verwendete. Wenn wir von den Coloristen reden, bei welchen die Farbenfreude den Sinn für die Wirklichkeit nicht aufhob, die aber bei äußerlichen Schilderungen beharren, und ausschließlich malerische Wirkungen anstreben, so darf Meissonier (Schule von L. Cogniet) nicht übergangen werden. Seine winzigen Bilder von wahrhaft mikroskopischen Verhältnissen zählen seit Jahren bereits zu den gesuchtesten Artikeln des pariser Kunsthandels, verdienen aber in der That auch die modische Beliebtheit. In den Motiven anspruchlos, gewöhnlich Intérieurs mit Einzelgestalten oder kleinen Gruppen, selten Frauen und landschaftlicher Schauplatz (ein Schreibender, ein Lesender, Bravo im Hinterhalt u. s. w.), zeigen seine Werke in der Regel nicht allein eine beispiellose Feinheit der Ausführung, sondern auch eine correcte Zeichnung, eine ge-

ſchmackvolle Anordnung und ſtehen überhaupt mit den Traditionen der guten alten Schulen in Verbindung.

Eine zeitlang zählte auch Ary Scheffer (wie H. Vernet im Jahre 1812 zum erſten mal aufgetreten) zu den Häuptern der Coloriſtenſchule. Sein beweglicher, reich gebildeter Geiſt ließ ihn aber bald raſtlos weiterſchreiten und neue Bahnen ſuchen. Er hat ſich in denſelben mit großem Geſchick und Glück bewegt, er hat den religiöſen Typen angenehme und anziehende, wenn auch zuweilen ſtark moderne Züge verliehen, in den Fauſt-Bildern ein tiefes poetiſches Verſtändniß der Dichtung bewieſen und unſere Empfindungen angeregt; ſeine Porträtbilder zeichnen ſich durch energiſches Leben aus und ſtellen ſich in jeder Hinſicht den größten Schöpfungen dieſer Gattung würdig zur Seite, wie auch ſeine ſuliotiſchen Weiber zu den beſten Farbenſchöpfungen der neueſten Kunſt gehören. Scheffer hat mit Erfolg die hiſtoriſche Gattung (Graf Eberhard weint über der Leiche ſeines Sohnes; Chlodwig in der Schlacht bei Zülpich) betreten und der Romantik (Francesca da Rimini, welches Hauptwerk des Meiſters gegenwärtig im Privatbeſitz zu Bordeaux ſich befindet) ein glänzendes Motiv abgelauſcht. Aber eben dieſe Vielſeitigkeit hinderte ihn, nachhaltige Erfolge in der einen oder der andern Richtung zu erringen und, wozu ihn ſeine hohe Begabung berechtigte, das Schickſal der Schule gemeinſam mit Delaroche zu beſtimmen. Der große Einfluß, den ſich der Letztere erworben hatte, ſcheint ſich auf ſeinen Schüler Th. Couture vererben zu wollen. Wie ehemals bei Delaroche, ſo ſammeln ſich gegenwärtig in Couture's Atelier die Vertreter aller Nationen; wie bei ſeinem Meiſter, ſo wiſſen auch bei ihm die Einen das Maß des Lobes, die Andern das Maß des Tadels nicht zu halten. Das Gewicht, das Couture auf einzelne techniſche Proceduren legt, ſein Beſitz mannichfacher wirkungsreicher Handwerksgriffe eignen ihn trefflich zum Schulhalter. Die Richtung ſeiner Phantaſie iſt nicht immer geſund, aber mit der franzöſiſchen Bildung

innig verwachsen. Auch gebührt ihm das Lob, daß, während Andere unter dem Einfluß der krankhaften pariser Cultur ihre Thatkraft einbüßen, er derselben wirksame künstlerische Anregungen ablauscht. Couture's Römergelag ist nicht nur in Paris im Jahre 1847 gemalt, sondern spielt auch im Grunde zu Paris, und könnte ebenso gut wie Juvenal's sechste Satire ein Citat aus Balzac zum Programm haben. Couture rollt in diesem berühmten Bilde ein furchtbares Spiegelbild unserer Zeit auf, er verliert sich aber nicht in Anspielungen, er sucht nicht grobsinnig das stoffliche Interesse auszubeuten. Die echte römische jeunesse dorée wird in meisterhafter Charakteristik, mit entsetzlicher Wahrheit unsern Augen vorgeführt und durch den etwas matten Farbenton, der an und für sich wenig empfehlenswerth wäre, die Wirkung dieser lasterfatten, innerlich ausgebrannten Gestalten mächtig erhöht. Couture selbst gesteht die blos ausnahmsweise Berechtigung der hier gebrauchten Farbenscala zu, und offenbart in seinem Falkenjäger und in spätern Porträts die entschiedenste Hinneigung zur Malweise der großen Niederländer. Eine frappantere Ähnlichkeit als zwischen dem köstlichen, aus dem weißen Hintergrunde kräftig hervortretenden Fauconnier und den feinern Rubensbildern besteht, wird schwerlich angetroffen werden. Mit großer Spannung darf man Couture's weiterer Entwickelung entgegensehen. Die Aushebung der Freiwilligen, als das Vaterland in Gefahr erklärt wurde, harrt noch der Vollendung. Gern glauben wir das Rühmliche, das von diesem Werke ausgesagt wird, da in Couture alle Eigenschaften eines vollendeten Schilderers der neuern Zeit zutreffen. Geringere Erwartungen hegen wir dagegen von seinen Wandgemälden in St.-Eustache, welche die Verherrlichung der Madonna in allegorischen Scenen zum Gegenstand haben und wol den Stempel des französischen Ursprungs, das grelle Pathos, an sich tragen, aber der Einfachheit und der Ruhe gänzlich ermangeln.

Die Naturaliſten.

Wenn die Ausdehnung der Popularität die künſtleriſche Bedeutung eines Malers beſtimmt und dieſe mit jener in gleichem Grade wächſt, ſo muß Horace Vernet als der größte Künſtler der Gegenwart ausgerufen werden. Er zählt in allen Kreiſen und allen Ländern, auf dem ruſſiſchen Kaiſerthron wie in dem Bürgerhauſe und der Kaſerne, in Algier wie in Petersburg Freunde und Bewunderer, ſein Name wird in Europa, wo von Künſtlern geſprochen wird, am häufigſten genannt, in Frankreich an denſelben der Titel des nationalſten Malers geknüpft. Die Werke keines Künſtlers wurden ſo häufig vervielfältigt, und ſind in ſo ausgedehnte Kreiſe gedrungen wie jene von Horace Vernet. Wir brauchen nicht ſeinen Ruhm in der Heimat zu erklären, wir wiſſen ja, wie dankbar die Franzoſen Jedermann ſind, der ihre Großthaten verherrlicht, und wir wiſſen weiter, daß Horace Vernet kaum eine glänzende Seite der neuern franzöſiſchen Kriegsgeſchichte — und hier concentrirt ſich der franzöſiſche Ruhm — ungeſchildert ließ. Aber welchen Urſachen verdankt Horace Vernet außerhalb der franzöſiſchen Grenzen, wo das ſtoffliche Intereſſe doch nicht maßgebend ſein kann, ſeine Beliebtheit? Iſt er in der That ein ſo bedeutender Künſtler? Allerdings iſt dies Vernet, wenn man auch die Schranken ſeines Talents anerkennen muß. Es fehlt den Bildern Vernet's häufig die wichtigſte Bedingung des vollendeten Kunſtwerks, es fehlt oft das poetiſche Gefühl, die Seele. Vernet malt die Schlachten z. B. mit täuſchender Naturwahrheit, man wähnt ſich in die Mitte des Kampfes verſetzt, lernt ſeinen Verlauf auf das genaueſte kennen, aber mehr als den äußern Vorgang, als die materielle Thatſache bietet die Schilderung des Meiſters nicht, ein anderes Gefühl als das der befriedigten Neugierde wird im Beſchauer nicht angeregt. Da wir Nichtfranzoſen an der Eroberung von Konſtantine, an der Feier einer Feldmeſſe im Lager des

Generals Randon, an den Schlachten bei Valmy und Jemappes kein näheres Interesse nehmen, da uns die Travestie Rebekka's am Brunnen in eine kabylische Frau gerade so fremdbleibt, als hätte der Künstler die traditionelle Erscheinungsweise der biblischen Figuren beibehalten, so muß in unserer Bildung, in unsern allgemeinen Anschauungen ein Element verborgen sein, welches die Sympathie zu Vernet's Gestaltungen weckt. So ist es auch. Man erzählt von den amerikanischen Wilden, daß die Schärfe und weittragende Kraft ihrer äußern Sinne ihnen manche Abstraction und weitläufig vermittelte Schlußfolge erspare. Die Cultur hat uns zwar dieser unmittelbaren Kraft beraubt; aber sie hat uns dafür in einer andern Weise, auf künstlichem Wege, entschädigt. Klare Sinnlichkeit, tiefe und scharfe Beobachtungsgabe, das Eindringen in das Wesen der äußern Dinge, die absolute Formenwahrheit, die genaueste analytische Erkenntniß alles Dessen, was unsern Geist berührt, zeichnen unser Zeitalter aus. Unsere poetischen Anregungen suchen wir in Entdeckungsreisen, unser Gefühl für das Erhabene schärfen wir durch den Gebrauch des Teleskops und Mikroskops, den malerischen Sinn soll das photographische Bild unterstützen. Verwandte Eigenschaften nun offenbaren auch Vernet's Werke. Aus ihnen spricht eine frische, sinnliche Kraft, eine klare und hinsichtlich ihrer Treue und Schärfe staunenswerthe Beobachtungsgabe, in vielfacher Hinsicht ein wahrhaft wissenschaftlicher Geist. Man hat oft rühmend hervorgehoben, daß im Angesicht der Vernet'schen Bilder ein Generalstabsoffizier seine Anordnungen treffen könnte, so präcis und genau geben sie die Wirklichkeit wieder. Sie scheuen nicht die strenge analytische Untersuchung. Was Uniformirung, Bewaffnung, Aufstellung der Soldatengruppen anbelangt, zeigt Vernet die Kenntnisse des gediegensten Fachmanns. Da fehlt auch nicht ein Knopf und ein Riemchen zum ordonnanzmäßigen Anzuge, die Griffe und Evolutionen können auf dem Exercirplatz nicht besser gemacht, die takti-

ſchen Bewegungen von keinem erprobten Befehlshaber geſchickter geleitet werden. Die gleiche objective Wahrheit gilt von den landſchaftlichen und architektoniſchen Hintergründen und von den allgemeinen Ausdrucksmitteln, von der Zeichnung und dem Colorit. Horace Vernet iſt der entſchiedenſte aber auch der vollkommenſte Naturaliſt unſerer Tage. Schließt ſchon dieſer Umſtand einen warmen Empfehlungsbrief an unſere Zeitgenoſſen in ſich, die in ihrer ganzen Bildung ein ähnliches Verhalten beobachten, ſo erweckt die überaus kräftige, friſche Lebendigkeit der Darſtellung, die Energie des Colorits, die gewandte Sicherheit in der Schilderung, die Bravour des Vortrags auch eine reinäſthetiſche Theilnahme. Die Beſchränkung auf das nackte Thatſächliche bedingt freilich auch mannichfache Mängel, welchen ſich Vernet ebenſo rückhaltlos hingibt, als er die Vorzüge der naturaliſtiſchen Anſchauung ausbeutet. Er erkennt Compoſitionsgeſetze nicht an, reiht ohne Bedenken Gruppe an Gruppe, mag auch das Bild dadurch die Geſtalt eines Panorama erhalten, und ſchildert Zuſtände, deren gefühlverletzender Eindruck ſelbſt dem Realiſten nicht entginge. Seine Choleraſchilderung z. B. iſt geradezu widerlich und eben durch die frappante Naturnachahmung den Sinn beleidigend. Das berühmte Bild der „Smalah" rollt ſich gleich einem rieſigen Bandſtreifen dem Auge des Beſchauers auf und entbehrt jeglicher Einheit und Überſicht. Dadurch, daß das Auge zur Einzelbetrachtung förmlich gezwungen wird, tritt aber dieſer Mangel einigermaßen in den Hintergrund, zumal als die Summe der einzelnen Schönheiten überaus groß iſt und die höchſte Anziehungskraft bewährt. Der Schauplatz des Kampfes erleichterte zwar dem Künſtler die überaus ſchwierige Aufgabe, eine moderne Schlacht maleriſch zu geſtalten. Epiſodiſche Figuren, flüchtige Heerden, unter den Zelten halbbegrabene Frauen und Kinder, Gazellen und Dromedare, Neger, Juden und Kabylen erhöhen den Reiz der Darſtellung und bringen ein friſches und buntes Leben in das Bild. Sie können

aber die unschönen modernen Uniformen, die schwer zu gliedernden Heermassen nicht gänzlich verbergen. Wenn Horace Vernet in den aus dem arabischen Volksleben herausgegriffenen Motiven das Auge fesselt, so nimmt das nicht Wunder. In unserer farbenscheuen Zeit imponiren die kräftigen, farbensatten Erscheinungsformen der Orientalen, ganz abgesehen von dem ethnographischen Interesse, welches auch in unserer ästhetischen Bildung platzgegriffen hat. Daß aber Vernet auch seine Landsleute, auch die Rothhosen und Blauröcke dem künstlerischen Sinn zugänglich macht und ein malerisches Moment denselben abgewinnt, erscheint bewunderungswürdig. Sein klares, leuchtendes Colorit, die überraschende Wahrheit der Schilderung, seine einzige Gabe, jeder Gestalt ein unmittelbares Leben einzuhauchen, sie an der Handlung kräftig theilnehmen zu lassen und in das allgemeine Interesse, das wir an der Handlung nehmen, zu verflechten, ließen ihn alle Hindernisse siegreich überwinden. Horace Vernet ist kein Virtuos im Colorit, aber ein Meister in der Erfindung lebendiger, anziehender Motive, und dabei seines Stoffs so vollständig Herr und auf dem Gebiete der malerischen Technik zu Hause, daß er auch das kühnste Wagniß wie ein Spiel vollbringt. Es möge ihm nur ein Maler das Bravourstück auf dem Smalah-Bilde nachmachen, wo eine Schwadron der Chasseurs d'Afrique mit geschwungenem Säbel den Feind chargirt und die große Pferdemasse sämmtlich in Vorderansicht erscheint. Welche Sicherheit und genaues Studium setzt nicht diese Art der Verkürzung einer ganzen ausgedehnten Gruppe voraus. Die Natur des neuern Krieges bringt es mit sich, daß vorzugsweise nur die Form des Kampfes, die technische Seite des Kriegs vom Künstler hervorgehoben werden kann. Um Helden zu feiern, die weltgeschichtliche Bedeutung des Streits zu versinnlichen, wie es z. B. die Konstantinschlacht Rafael's thut und Leonardo da Vinci in seinem leider nur fragmentarisch erhaltenen Schlachtencarton beabsichtigte, dazu

findet ſich nicht die Gelegenheit. Das Bewußtſein, daß die neuere Kriegführung bloße Genremotive geſtatte, theilen bereits die Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts. Von ihnen unterſcheidet ſich Vernet dadurch, daß er die Schilderung der Schlacht localiſirt, daß er nicht etwa die ganz allgemeine abſtracte Form des Kampfes: Reitergefecht, Überfall u. ſ. w. feſthält, ſondern mit der größten Schärfe und Deutlichkeit das Geſammtbild einer beſtimmten Schlacht entwirft, und dieſe mit bewunderungswürdiger Präciſion charakteriſirt. Seine Bilder ſind nicht gemalte Bulletins, wie man zuweilen moderne Schlachtbilder ſchimpft, wol aber die treueſten Reproductionen der Wirklichkeit, welche menſchlicher Scharfblick hervorgebracht hat. Es gehört zu den Unterhaltungen im verſailler Muſeum, den Jubel kriegserfahrener Soldaten zu betrachten, wenn ſie in Vernet's Bildern ihre Feldherren und Führer, alle ihre Kameraden wiedererkennen und vor Freude über die Wahrheit in der Schilderung ihrer Kämpfe und Siege ſich nicht faſſen können. Die Bewunderung für Vernet ſteigt noch durch die Betrachtung ſeiner Productionskraft. Freilich, einem Maler, der zur Fertigung des 66 Fuß langen Smalah-Bildes kaum ein Jahr braucht, iſt keine Schranke der Fruchtbarkeit geſetzt; wie er aber jenes Bild zuſtande brachte, bleibt ein Räthſel. Man darf dabei nicht vergeſſen, daß ſich Vernet niemals copirt, niemals eine Ermüdung kundgibt, oder eine Abnahme ſeiner Kraft offenbart. Zum größten Theil muß dieſe Unerſchöpflichkeit ſeiner glänzenden perſönlichen Begabung zugeſchrieben werden; einen gewiſſen Antheil haben aber auch ſeine unbefangenen naturaliſtiſchen Grundſätze daran. Sie verhinderten ihn an allem Schwanken und Rathen und verliehen ihm die vollkommenſte Sicherheit im Schaffen. So mannichfachen Ideenkreiſen Vernet auch die Gegenſtände der Darſtellung entlehnt, überall offenbart er dieſelbe energiſche Natur, den friſchen Sinn für das wirkliche Leben. Ob das Weſen der von ihm gewählten Motive ſtets die naturaliſtiſche Auffaſ-

sung gestatte, ist eine andere Frage. Die Verhüllung biblischer Typen (Rebekka am Brunnen, Thamar und Juda) in arabische Formen kann z. B. auch durch die Behauptung, im Orient herrsche eine große Stabilität der Formen und der moderne Araber sei dem alten Juden nahestehend, nicht gerechtfertigt werden und läßt stets einen gewissen Misklang in uns zurück. Die freieste Gestaltung ließ noch Judith und Holofernes zu, welche Aufgabe Vernet zwei mal und mit großem Erfolg behandelte. Der längere Aufenthalt Vernet's in Italien — er bekleidete das Amt eines Directors der französischen Akademie in Rom — lenkte natürlich seine Phantasie auf die Herrlichkeit der italienischen Natur und Geschichte. Das Bildniß der berühmten Vittoria von Albani, eines Landmädchens von so unnennbarer Schönheit, daß kein Pinsel und kein Meisel dieselbe rein erfassen konnte und auch die höchste künstlerische Kraft vor dem vollendeten Naturwerke sich beugte, mehre Räuberbilder (Kampf mit den päpstlichen Dragonern, Beichte des sterbenden Räubers), die junge neapolitanische Mutter, Papst Julius II. mit seinem Künstlerhofe (Plafondgemälde im Louvre), Rafael und Michel Angelo im Hofe des Vatican (Luxembourg) sind die wichtigsten künstlerischen Früchte seiner italienischen Studien. Den Werth des letztern Werks können wir nicht besonders hoch anschlagen. Hier mußte die Schilderung des Thatsächlichen vor der tiefern psychologischen Charakteristik der beiden Helden zurücktreten, der Hauptnachdruck auf die physiognomische Wahrheit gerichtet werden. Dazu reicht aber die bloße naturalistische Begabung nicht aus. Besser gelangen Vernet die russischen Scenen: der Schlitten, Mazeppa u. s. w.; dann die orientalischen Schilderungen: der arabische Märchenerzähler, der ruhende Araber mit seinem Pferde, die Niedermetzelung der Mamluken auf Befehl Mehemed-Ali's, ein Bild von mächtigem Effect und früher, solange die Schatten nicht nachdunkelten, von lebendiger Färbung. Auch dem Mittelalter blieb Vernet's Pinsel nicht fremd.

Die Schlacht bei Tolosa (1817) und jene von Hastings (1828) bekundeten bereits frühzeitig des Meisters großes Geschick in kriegsgeschichtlichen Darstellungen, an welche sich auch in der That Vernet's Ruhm und Popularität vorzugsweise knüpft. Die großen Schlachten der Revolutionszeit bei Jemappes und Valmy (1831), Napoleon mit seinem Stabe, die Schlacht bei Hanau, Abschied von der Garde, die Vertheidigung von Clichy durch die Pariser, die Belagerung der Citadelle von Antwerpen, die Eroberung von Konstantine, die Wegnahme der Smalah, die Schlacht bei Isly, diese Namen reichen hin, um bei den meisten Lesern die Erinnerung an angenehme, zumeist im versailler Museum vor Vernet's Bildern verlebte Augenblicke zu wecken. Es ruht in denselben keine tragische Erhabenheit, es nimmt uns kein mächtiger Gedanke gefangen, wir sehen nicht den Weltgeist an uns vorüberschreiten, gewiß, aber wir empfangen einen eigenthümlich erfrischenden Eindruck und freuen uns innig an dieser vollendeten Lebenswahrheit. Da wir keineswegs einen vollständigen Katalog von Vernet's weitzerstreuten Bildern liefern wollen, so erwähnen wir seine Zeichnungen und Vignetten zu Laurent's „Geschichte Napoleon's" und Béranger's „Chansons", seine Paradestücke aus der Geschichte des Bürgerkönigs, sowie seine Löwen- und Muffeljagden nur nebenbei, zumal als sich in denselben nichts Eigenthümliches vorfindet.

Horace Vernet hat ebenso wenig als Delaroche eine eigentliche Schule gebildet. An und für sich unterwerfen sich die französischen Maler der Gegenwart nur widerstrebend einer starken Autorität, und sie beanspruchen gar häufig eine besondere „position artistique". Dann aber ist auch die französische Modebildung dem frischen, unbefangenen Naturalismus kaum minder ungünstig gestimmt als der gemessenen idealen Auffassung, das falsche Pathos, die Sucht nach melodramatischen Effecten und übertriebenem Kraftausdruck der Ausbildung des Naturalismus in hohem Grade hinderlich. Diese Mängel beeinträchtigen z. B. die Wirkung von

Biard's Schilderungen aus dem Komödiantenleben, seine mannichfachen orientalischen (Sklavenmarkt) und Nordpolscenen (Kampf mit den Eisbären), deren Verdienstlichkeit wir sonst ebenso wenig bestreiten wollen als Jacquand's Farbenkraft und in einzelnen Werken wenigstens (Verurtheilung der Zigeuner, in München) bewiesene scharfe Beobachtungsgabe. Wie aber Biard nur crasse Empfindungen anregt, so beschränkt sich Jacquand's Naturstudium einseitig nur auf Köpfe und Colorit. Nebenbei erwähnen wir, daß beide zuletzt genannten Künstler aus Lyon stammen, in welcher Stadt außer Paris das regsamste Kunstleben (Dupré, Montessuy, Génod u. A.) herrscht. Gewisse Eigenthümlichkeiten haben allerdings diese lyoner Meister gemeinsam; dieselben aber und die Provinzialakademien überhaupt dem pariser Kunsttreiben gegenüberzustellen, an sie die Hoffnung einer zukünftigen Reinigung der französischen Kunst zu knüpfen, dazu liegt wenigstens gegenwärtig kein Grund vor.

Die Landschaftsmalerei.

Die französische Malerei hat wahrlich keine Ursache zur Klage über den Mangel an Anerkennung. Gleich der französischen Romanliteratur und dem pariser Vaudeville hat sie den Rundgang durch Europa angetreten und überall zahlreiche begeisterte Freunde gefunden. Der äußere Erfolg, das kann der unbefangene Beobachter nicht leugnen, gibt der französischen Kunst den Vorrang vor jeder andern in der Gegenwart und stempelt sie zur Weltkunst. Deutschen Künstlern begegnet in der eigenen Heimat nicht selten die größte Gleichgültigkeit. Und wenn sie auch hier Anerkennung besitzen, über Deutschlands Grenzen hinaus sind kaum ihre Namen, geschweige denn ihre Werke gedrungen. Wie viele bedeutendere deutsche Gemälde, einige Landschaften ausgenommen, haben in französischen oder englischen Sammlungen Platz gefunden? Welcher Kunstfreund jenseit des Rhein und des Kanals (der Absatz auf dem amerikanischen Markte darf schwerlich als

Liebe zur deutschen Kunst ausgelegt werden) geizt nach dem Besitze der Werke unserer Meister? Die französischen (und einzelne belgische) Maler hingegen erfreuen sich nicht allein in ihrem Vaterlande der glänzendsten Anerkennung, sie fodern und erhalten auch im Auslande einen reichen Tribut. Wir treffen auf sie in den bedeutendern englischen Sammlungen, wir lesen ihre Namen in den Katalogen deutscher Privatgalerien — wir erinnern an die Sammlungen des Grafen Raczynski und des Consuls Wagner in Berlin, an die Arthaber'sche Sammlung in Wien, an die Sammlung des Consuls Schletter zu Leipzig, die derselbe dem dortigen Städtischen Museum vermacht hat — und finden ihren Ruhm in den deutschen Hauptstädten beinahe ebenso fest wurzelnd als jenen unserer Meister selbst. Wie viele gebildete Berliner kennen die Cartons von Cornelius kaum; wie wenige dagegen gibt es, die sich nicht für Gallait's Schöpfungen begeistert haben und nicht zu Sachse und Comp. eilen, wenn eine Ausstellung französischer Bilder angekündigt wird. Selbst als Porträtmaler werden unsere Nachbarn von deutschen Familien zuweilen vorgezogen. Namentlich trifft aber diese Vorliebe die historische und Genremalerei. Französische Landschaften, Gudin's und Lepoitevin's Seeschilderungen etwa ausgenommen, nehmen an diesem Triumphzuge einen geringern Antheil, ihre Meister werden außerhalb der Heimat selten genannt. Ist dieser Kunstzweig in Frankreich weniger blühend, bei uns höher ausgebildet, oder steht er hier wie dort auf gleicher Stufe der Vollendung, sodaß also die Neugierde nach der Erkenntniß fremder Werke keine Nahrung findet? Das Erstere muß entschieden abgeleugnet werden. Die französische Landschaftsmalerei darf den Vergleich mit der historischen und Genrekunst keineswegs scheuen. Eine größere Wahrheit birgt die andere Muthmaßung in sich. In der That halten sich die Leistungen der verschiedenen Schulen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, von dem gleichen Geiste getragen und der gleichen ausgedehnten Ausdrucksmittel

mächtig, das Gleichgewicht. Den Hauptnachdruck legen wir aber auf die nothwendig beschränkte Wirkungskraft der Landschaftsmalerei. Formen, die unser Auge nicht häufig berühren, die wir nicht verstehen, reizen uns nicht. Da nun jede Schule gewöhnlich einen andern Landschaftskreis verherrlicht, verschiedenen Formen ihre Neigung schenkt, so werden ihre Leistungen gewöhnlich auch nur dort, wo jene Kreise bekannt, jene Formen zu Hause sind, gewürdigt. Dies steht nicht im Widerspruch mit der früher hervorgehobenen Lieblingsrichtung unserer landschaftlichen Kunst, uns das Fremde und Entfernte, die Natur der Tropen und der Pole anschaulich zu machen, und unser Auge zu einem Rundgange durch die ganze große und weite Welt zu verleiten. Die erotischen Landschaften, die uns gewöhnlich vorgeführt werden, tragen grelle Contraste, seltsame Lichtreflexe, unerhörte Farbenstimmungen an sich; werden sie auch nicht stets verstanden, so blenden sie doch wenigstens und erdrücken das Auge durch massenhafte Effecte. Würde man dieselben in der eingehenden, tiefsinnigen und empfindungsreichen, aber ruhig einfachen Weise behandeln, wie es die äußerlich weniger imponirende heimische Natur verlangt, so möchte die Zahl der Bewunderer merklich abnehmen. Diesem Umstande muß man es zuschreiben, daß französische und englische Landschaftsmotive uns häufig unverständlicher dünken als Urwälder und Palmenhaine. Bei jenen fällt das stoffliche Interesse gänzlich fort; um aber unsere Stimmung zu beleben und zu erhöhen, dazu wehen sie uns nicht heimatlich genug an. Nun verfolgt aber die neueste französische Landschaftsmalerei eine strenge nationale Richtung: sie sieht nicht ein, warum sie ihre Anregungen aus weiter Ferne holen soll, wenn ihr der Wald von Fontainebleau dieselben bietet, und findet aus diesem Grunde auch ein beschränkteres Publicum.

Die Wurzeln der gegenwärtig herrschenden Richtung reichen nicht tief in die Vergangenheit zurück. Die Meister, welche vor 40 und 50 Jahren auf dem Gebiete der Land-

schaft den Ton angaben, sind in weitern Kreisen ebenso verschollen, als ihre Werke vergessen, und wo sie uns etwa noch in entlegenen Provinzialstädten, in verschlossenen Speisesälen selten bewohnter Schlösser entgegentreten, unverständlich. David's Richtung wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts auch hier heimisch, aber im landschaftlichen Fache weniger von David selbst, obgleich derselbe auch einige Landschaftsmaler (Epinat, Boyenval, Bourgeois u. s. w.) in seiner Werkstätte zählte, als von Valenciennes, einem Schüler von Doyen (1750—1819), begründet. Doyen ging, was in Frankreich ziemlich nahe lag, auf Poussin's Anschauungsweise zurück und verknüpfte, wie seine Bewunderer versicherten, die natürlichen Reize der Landschaft mit den anziehenden Scenen aus der Vorzeit. Cicero, der des Archimedes Grabmal entdeckt, Ödip auf dem Kithäron, der Tanz des Theseus und ähnliche Motive in einer kalten und leeren landschaftlichen Umgebung entzückten die Zeitgenossen und riefen zur allgemeinen Nachahmung hin. Neben der sogenannten historischen, d. h. mit antiker Staffage geschmückten Landschaft wurden nur Ansichten nach subjectivem Geschmack zurechtgeschnittener, wol auch verschnittener südlicher Gegenden werthgeschätzt. Doch wer kennt noch die Namen Champin, Chauvin, Philippe, Taunay, der auch die Schlachtfelder Napoleon's malte, Boisselier, Denis, Bidauld u. A. Kaum daß eine matte Erinnerung an die beiden Koryphäen Bertin und Watelet lebt. Der Letztere brach zuerst mit der Tradition und überließ sich unbefangener den Anregungen der wirklichen Natur. Aber noch immer war die Macht der Gegner so groß, daß z. B. Theodor Rousseau's Werke, gegenwärtig der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung, länger als ein Jahrzehnd vergeblich an die Pforte der Jury pochten, um zur öffentlichen Ausstellung zugelassen zu werden. Erst das Jahr 1830 führte in dieser wie in so vielen andern Beziehungen einen Umschwung herbei und sicherte den Naturalisten das dauernde Übergewicht. Nur in einzelnen

Fällen gibt sich noch die Neigung zum Stilisiren kund. Daß z. B. aus Ingres' Schule ein Landschaftsmaler hervorging, der sich nicht mit der malerischen Reproduction der äußern Erscheinungsformen beruhigt, der auch in der Natur das allgemein Gesetzmäßige aufsucht, kann uns nicht Wunder nehmen. Aber welcher Unterschied liegt nicht zwischen Jean Paul Flandrin's Schilderungen und den afterclassischen Landschaften des frühern Zeitalters. Der Ton ist zwar schwer, aber ernst und ruhig, die Farbe conventionell, aber das Motiv niemals trivial oder die Zeichnung oberflächlich. Auch Cabat, der im Jahre 1830 mit Huet und Andern an der Spitze der Neuerer stand, hat sich in späterer Zeit der idealisirenden Richtung zugewendet. Eine Reise nach Italien bestimmte seine Umkehr. Er verließ die ursprüngliche, mit dem größten Erfolge — seine Jugendarbeiten: der Entenpfuhl, der Garten Beaujon, das Wirthshaus von Monsouris, zählen noch gegenwärtig zu den besten Werken der Schule — betretene Bahn und ging zu Pouſſin in die Lehre. In ähnlichen Geleisen bewegen sich Aligny, Corot, der durch seine Kreidezeichnungen mit Recht berühmte Bellel, Belly u. s. w. Sie halten sich aber sämmtlich von einseitiger Abstraction fern und folgen in der Farbengebung keinen subjectiven Meinungen. Zuweilen möchte man ihnen sogar größern Einfluß auf die Naturalisten wünschen, wenn bei diesen der Schild äußerlicher Wahrheit (z. B. Flers: die vier Jahreszeiten) auch das Häßliche decken muß. Doch gilt dies nicht von den hervorragendsten Meistern der Richtung, nicht von Th. Rousseau, oder Français, oder Busson, Dupré, Daubigny, die noch einen zahlreichen Anhang hinter sich haben und gegenwärtig den Ton in der französischen Landschaftsmalerei angeben. Die gewöhnlichen Vorzüge der Naturalisten, die frische lebendige Auffassung, die packende Localfarbe treffen auch bei ihnen zu; damit verbinden sie aber noch eine besondere bei französischen Künstlern nicht häufige gute Eigenschaft, nämlich eine prunklose Ein-

fachheit der Motive, eine eingehende liebevolle Behandlung des Détail, nicht, wie es in Deutschland zuweilen geschieht, ein ausschließliches Betonen eines seltsamen Farbeneffects auf Kosten der Verständlichkeit und ästhetischen Wahrheit. Das Panoramaartige der Auffassung kommt bei den französischen Landschaftern selten vor; der Vordergrund genießt noch mit Recht sein traditionelles Ansehen und wird nicht obenhin, um nur das Glühen und Schimmern des Hintergrundes recht glänzend darzustellen, behandelt. In dieser Hinsicht haben bessere französische Landschaften selbst vor den berühmten Schilderungen des Genfer Calame den Vorzug, dessen geniale, reiche Natur gar nicht abgeleugnet werden soll, der aber immerhin mit den blendenden Lichteffecten mehr Maß halten könnte. Dieser Wunsch stört nicht die Anerkennung des seltenen Meisters, der unerreicht dasteht in der geologischen Wahrheit; bei welchem Zeichnung und Farbe, Bodenbeschaffenheit und Vegetation in der merkwürdigsten Art zusammengehen; bei dem die Wahrheit in der Auffassung der großartigen, erschütternden Alpennatur kaum größere Bewunderung erregt als die tiefe poetische Empfindung in der Reproduction südlicher Landschaften (Ruinen von Pästum). Außer dem unvergeßlichen Karl Rottmann gibt es keinen Künstler in der Gegenwart, der in gleicher Weise die physiognomische Wahrheit der landschaftlichen Natur so scharf herausarbeitete und die selbständige Erhabenheit derselben so unmittelbar und vollendet darstellte als Calame. Er hat die von seinem Lehrer Diday in Genf begonnene Richtung glänzend weitergeführt und die Alpenschilderung als eine der dankbarsten Gattungen der modernen Landschaftsmalerei hinzugefügt. Man muß bedauern, daß Diaz de la Pena, einer der beliebtesten Modemaler in Paris, es verschmäht, sich den oben genannten Männern anreihen zu lassen, und durch Nymphen, Amoretten, durch sentimentalen oder idyllischen Beisatz die Wirkung seiner reizenden, in Sonnenschein vergoldeten landschaftlichen Hintergründe verdirbt.

Ähnlich wie die Landschaftsmalerei hat auch die Thiermalerei in den letzten Jahrzehnden einen mächtigen Aufschwung genommen. Über die ausschließliche Gültigkeit naturalistischer Grundsätze in diesem Kunstkreise kann kein Zweifel herrschen. Sie galten hier zu einer Zeit, wo die classische Richtung auf allen übrigen Gebieten eine unduldsame Herrschaft ausübte, und bestimmen auch heutzutage die Weise der bedeutendsten Thiermaler: Troyon, Brascassat, Coignard, Ph. Rousseau, Palizzi, Jadin, Couturier, Rosa Bonheur. Das feine Verständniß der Thiercharaktere, die glückliche und scharfe Beobachtungsgabe des eigenthümlichen Auftretens verschiedener Geschlechter sind nicht die einzigen Vorzüge der genannten Meister. Es ist noch mehr an ihnen zu loben, als daß z. B. Jadin mit der Sicherheit eines Lavater Hundeporträts malt und die Thierpsychologie meisterhaft handhabt, daß Ph. Rousseau, auch in der Darstellung von Stilleben ausgezeichnet, zuweilen einen ergötzlichen Humor entwickelt. Noch ungleich höher muß man die eingehende Behandlung der landschaftlichen Umgebung, das Hervorheben der innigen Wechselbeziehungen zwischen dem Thierleben und der Vegetation wie den Bodenverhältnissen anschlagen, wodurch allein erst vollendete Naturbilder geschaffen werden. Troyon's „Weiße Kuh im Sonnenschein" ist ein technisches Meisterstück, aber ein größeres Kunstwerk sind, um nur einzelne Beispiele anzuführen, seine „Ochsen die an die Arbeit gehen", wo die Darstellung der Landschaft, die Thautropfen im Grase, der graue Silberton der Luft, die durchsichtigen Herbstnebel die köstlichste Morgenstimmung erwecken und ein überaus wahres und anziehendes Herbstbild liefern. Auch Coignard strebt mit Erfolg diese tiefere Einheit der animalischen und vegetativen Natur an. Doch bleibt Troyon in dieser Hinsicht noch immer unerreicht; dagegen muß derselbe seit einigen Jahren seinen Ruhm als der größte Thiermaler der Franzosen mit einer Dame, mit Rosa Bonheur theilen. In das pariser

Kunstleben tiefer Eingeweihten war diese thierkundige Dame schon länger vortheilhaft bekannt, erst ihr großer Pariser Pferdemarkt auf der Ausstellung des Jahres 1853 brachte aber ihren Namen in die weitesten Kreise und sicherte ihr für immer eine hervorragende Stellung unter ihren Genossen. Der Pferdemarkt erregte nicht allein die allgemeinste Bewunderung als das Werk einer Frau, auch von der Hand des kräftigsten Mannes ausgeführt hätte demselben die höchste Anerkennung nicht gemangelt. Auch Troyon hätte die Scene nicht lebendiger auffassen, die Rosse und ihre Führer nicht wahrer und genauer schildern können. Als aber Rosa Bonheur zwei Jahre später die „Heuernte" ausstellte, da zeigte der schwere Luftton, die geringe Übereinstimmung zwischen Himmel und Erde, daß das feine Landschaftsgefühl noch immer das ausschließliche Eigenthum Troyon's bilde. Rosa Bonheur's Bild war eben allzu treu nach der Natur gemalt, und aus diesem Grunde von einem nüchternen Ausdrucke nicht ganz frei.

Wir haben noch schließlich den Zweig der Seemalerei zu besprechen, oder richtiger gesagt, um wenigstens annähernd ein vollständiges Bild der gegenwärtigen französischen Kunstzustände zu liefern, die Hauptnamen anzuführen. Gewöhnlich erhebt sich ein scharfer Widerspruch, wenn die geschichtliche Betrachtung oder die Kritik von Gudin's großen Verdiensten spricht. Man braucht nur die Bilder, mit welchen er deutsche Sammlungen beglückte, oder die Fabrikarbeiten in Versailles zu betrachten, um den oberflächlichen, großsprechischen Charlatan zu erkennen, der auf blendende Gesammteffecte losarbeitet, aber eine genauere Anschauung seiner Bilder nicht haben will. Dennoch muß Gudin's technische Größe und frische, lebendige Phantasie anerkannt werden. Aber freilich Hunderte von Gudin's Werken könnten spurlos verschwinden, ohne daß Gudin's Ruhm dadurch beeinträchtigt würde, der sich nur an einige wenige, vom Meister eigenhändig und mit Muße gearbeitete Werke knüpft. Es birgt sich in ihm

eine gewaltige geistige Energie, ein unerschütterlicher Glaube an die Macht und die Schönheit der Natur, eine vollkommene Unterwerfung unter die Formen der Wirklichkeit. Gudin ist ein vollkommener Naturalist, in dem Sinne sowol, daß er schrankenlos der naturalistischen Richtung sich hingibt, wie in dem andern, daß er alle Vorzüge derselben im höchsten Grade offenbart. Da er das Stoffliche ganz beherrscht, mit den Meereserscheinungen innig vertraut ist und auch einen ungewöhnlichen Farbensinn besitzt, so ist der ergreifende Eindruck seiner Originalwerke, die zumeist die leidenschaftlichen Bewegungen der See und den Verzweiflungskampf der Menschen mit dem zornigen Elemente behandeln (die Sirene im Sturme auf der Höhe von Algier, der Brand des Kent, Sturm bei Sonnenuntergang u. s. w.), leicht erklärlich. Außer Gudin genießen noch Lepoitevin, Garneray und namentlich auch E. Isabey den größten Ruhm, dessen leichtes, vielseitiges Talent ebenfalls in der Darstellung von Costümscenen und Intérieurs aus dem 17. Jahrhundert glänzt. Wenn wir noch den im Jahre 1849 hochbejahrt verstorbenen Granet als den ersten Architekturmaler Frankreichs erwähnen, der es so meisterhaft versteht, den ernst-wehmüthigen Eindruck alter Bauwerke in uns wachzurufen und in der Kenntniß der Luftperspective und Lichtreflexe seines Gleichen sucht, so hätten wir die Umschau auf dem Gebiet der Malerei vollendet, die Aquarell- und Porzellanmalerei ausgenommen. Aber die letztere streift schon an das Gebiet des Industriellen und weist nichts Eigenthümliches auf; die Productionen in der Aquarellmalerei dagegen lassen sich nicht füglich übersehen und verlaufen sich, aller Anstrengung, sie zu classificiren, spottend, in das Endlose, sodaß wir uns mit der Versicherung von der ungeheuern Ausdehnung, die dieser Kunstzweig in Paris (und England) gewonnen hat, und seiner vorzugsweise durch Bonnington's (gest. 1828) Vorbild hervorgerufenen Blüte begnügen müssen. In Deutschland hat man weder von der Verbrauchsmenge noch von

der techniſchen Vollendung der pariſer Aquarellen die rechte und genaue Kunde.

Die Bildner.

Die Bemerkung wurde ſchon oft gemacht, eine franzöſiſche Phraſe, von gewandtem Munde geſprochen, klinge zuweilen ſo voll und ſo fein, daß man in der That meint, es berge ſich hinter ihr ein Gedanke, während man bei näherer Unterſuchung die Täuſchung wahrnimmt. Wie allen romaniſchen Völkern, ſo hat auch den Franzoſen die abgeſchloſſene formelle Ausbildung der Sprache als ein würdiges Ziel vorgeſchwebt, und matte Gedanken volltönend auszudrücken ſtets mehr gegolten, als tiefe Gedanken durch eine unreine, ſpröde Form hindurchſchimmern zu laſſen. Auf das Gebiet der Phantaſie übertragen, wird dieſer Formalismus zum rhetoriſchen Pathos, den wir auch in der entſchiedenſten Weiſe in der Wiſſenſchaft wie in der Kunſt, in den lyriſchen Ergüſſen einer ſehnſuchterfüllten Seele wie in den leidenſchaftlichen Ausbrüchen des tragiſchen Helden herrſchend erblicken. Wir ſehen gewöhnlich mit großer Verachtung auf den hohlen Glanz der neuern romaniſchen Dichtung herab, vergeſſen aber völlig, daß wir dann auch nicht über die majeſtätiſchen Poſen oder Rachel und die vollendet plaſtiſche Mimik der Riſtori in Entzückung gerathen dürfen. Denn eben jenes verachtete rhetoriſche Pathos hat gleichzeitig auch das plaſtiſche Gefühl belebt und das Verſtändniß der Formenſprache entwickelt. Daß wir die Franzoſen deshalb nicht als die Erben des griechiſchen Geiſtes anſehen, bedarf nicht der beſondern Verſicherung; und wenn wir den Franzoſen auch im Kreiſe der bildenden Künſte ein reiches plaſtiſches Geſchick zuſprechen, ſo brauchen wir nicht weitläufig auseinanderzuſetzen, wie dies gemeint ſei. Über die matte und oberflächliche, oft auch falſche Empfindung in der franzöſiſchen Phantaſie, über die Herrſchaft des Überflüſſigen und Übertriebenen in zahlloſen franzöſiſchen Kunſtwerken ſind alle

Unbefangenen auch in Frankreich einig. Das Land, welches den Geschmack des vorigen Jahrhunderts wieder zu Ehren gebracht hat, kann nicht rein fühlen. Der plastische Sinn, den wir rühmten, ist äußerlicher Natur, das Verständniß bezieht sich nur auf das Machwerk; aber dieses letztere wird in bewunderungswürdiger Weise verstanden und eine gelungene Täuschung, als ob dasselbe den ganzen plastischen Schöpfungsact vorstelle, damit geübt. Man wird selten an einer französischen modernen Statue vorübergehen, ohne von dem wirkungsvollen plastischen Schein derselben getroffen zu werden. Sieht man näher zu, so erkennt man vielleicht die hohle Phrase, aber für eine gewisse Entfernung macht sie den Eindruck eines gedankentiefen Werks: da erscheint die Lebhaftigkeit als wirkliches Leben, die Beweglichkeit der Formen als der Ausdruck innerer freier Kraft. Daher üben auch die französischen Sculpturen auf das große Publicum eine so mächtige Anziehungskraft und befriedigen den Hausbedarf der vornehmen Kreise Europas an plastischer Kunst in ausgedehnterer Weise als jede andere Nation und jede andere Zeit. Die unbedingte Herrschaft von Paris in allen Modesachen trägt wesentlich zur Verbreitung des französischen Geschmacks auch in diesem Kunstkreise bei. Bekanntlich ist die Bronzefabrikation einer der wichtigsten pariser Artikel: sie beschäftigt über 10,000 Arbeiter und producirt einen Werth von 30 Millionen Francs jährlich. Auf die decorativen Arbeiten, welche der pariser Bronzeindustrie entstammen, können wir keinen reellen Werth legen; sie sind sämmtlich von dem seichtesten Rococogeschmack eingegeben. Wichtiger ist ein anderer in der jüngsten Zeit ausgebildeter Zweig derselben. Nachdem Collas und Sauvage das Verfahren angegeben haben, wie man ohne Verletzung der Treue den Maßstab größerer plastischer Werke verkleinern könne, werden zahllose Reductionen nach Antiken, nach Renaissancewerken und beliebten modernen Statuen gefertigt. Die Ateliers von Barbedienne, Dela-

fontaine, Suſſe genießen einen wohlverdienten europäiſchen Ruf. Das Bedeutendſte leiſtet jedoch Barye, vielleicht der größte Thierbildner unſerer Zeit, und wie ſeine Löwen vor den Tuilerien, ſeine Lapithen und Centauren im Muſeum zu Puy, der Jaguar, der einen Haſen zerreißt (im Beſitze des Kaiſers), beweiſen, auch in monumentalen Werken überaus tüchtig. Durch die Umſtände veranlaßt, beutet Barye ſeine Kunſt auf induſtrielle Weiſe aus, und hat eine Fülle kleinerer Bronzearbeiten geliefert und vervielfältigt, welche den Namen trefflicher Kunſtwerke mit Recht anſprechen können. Man würde aber irren, wollte man die franzöſiſche Sculptur nur im Gewand der Induſtrie erblicken. Der flüchtigſte Überblick belehrt, daß auch monumentale Werke in großer Zahl geſchaffen werden. Wir erinnern nur an den Giebelſchmuck der Kirche Notre-Dame-de-Lorette, an die zahlreichen Arbeiten an und in der Madeleine, wo Lemaire ſein rieſiges Relief, das Weltgericht, im Giebel aufſtellte, im Innern Pradier (Verlobung der Maria), Rude (Taufe Chriſtus), Foyatier (Apoſtel) u. A. thätig auftraten; an die Statuen und Reliefs von Foyatier und Nanteuil in St.-Vincent-de-Paul; an David's d'Angers Giebelgruppe am Pantheon u. ſ. w. Auch der Giebel und der Sitzungsſaal der ehemaligen Deputirtenkammer, der Senatsſaal erfreuten ſich eines reichen plaſtiſchen Schmucks. Vom Hofe des Louvre hat zwar politiſche Leidenſchaft Marochetti's übrigens werthloſes Reiterſtandbild des Herzogs von Orléans entfernt; aber noch ſtehen im Tuileriengarten David's Philopömen, Pradier's Phidias und gefeſſelter Prometheus, Foyatier's großartiger Spartacus, Cortot's Spartaner, Lemaire's Themiſtokles u. ſ. w. aufrecht, und auch der Luxembourggarten füllt ſich allmälig mit wirkſamen Werken jüngerer Künſtler. Minder bedeutende Arbeiten an öffentlichen Monumenten und im Innern einzelner Bauten, z. B. der Theater, die zahlreichen Grabdenkmäler auf dem Père-Lachaiſe, auch die unglücklichen Statuen am neuen Louvre übergingen wir, da

schon die aufgezählten Werke zum Beweise für die auch hier reich gepflegte monumentale Kunst hinreichen.

Die ideale, an das antike Formengerüste sich anlehnende Richtung verehrt in Bosio (gest. 1845) ihren Stammvater. Seine Wirksamkeit fällt in eine Zeit, wo namentlich durch Canova's Bemühungen der plastische Sinn aufgefrischt und die leere Nüchternheit des Rococo durch eine anziehende Eleganz in der Formenbildung ersetzt wurde. Die Läuterung und Reinheit der plastischen Phantasie war noch nicht vollendet, aber wurde doch wirksam vorbereitet. Bosio's Namen bringen vorzugsweise seine Reliefs an der Vendômesäule und das Viergespann auf dem Triumphbogen des Carrouselplatzes auf die Nachwelt. Für uns sind die reizenden Statuen des Hyacinth und der aus dem Bade steigenden Nymphe Salmacis (Luxembourg) und das Grabdenkmal Ludwig's XVI. in der Chapelle expiatoire wichtigere Zeugnisse seines Strebens. Er hat eine zahlreiche Schule hinterlassen, den Ruhm aber, als Meister der idealen Richtung zu gelten, an den Genfer Pradier vererbt. Beinahe 30 Jahre beherrschte Pradier die pariser Bildnerei, aller Orten stieß man auf seine Werke, überall ertönte sein Name. Dem Fernstehenden blieb die Ehrfurcht, die ihm gezollt wurde, der Eifer, ihm die ausgedehntesten Aufgaben zu übertragen, unbegreiflich. Seine der Antike nachgedachten Statuen: Bacchantin und Centaure, eine Nymphe (1819), Psyche, Venus, ein Niobide (1822), Mars und Venus u. s. w., bekundeten ein großes technisches Geschick, einen glücklichen Nachahmungstrieb, ein feines Gefühl für das Wirksame. Sie berechtigten ihn aber höchstens zu dem Titel eines Fälschers der Antike. Ebenso wenig hervorragend waren seine Porträtstatuen im Historischen Museum zu Versailles, das Rousseaudenkmal in Genf. Auch sein Antheil an der Decoration des Arc de triomphe, seine religiösen Sculpturen in der Madeleine u. s. w., seine Madonna und der Herzog von Berri in den Armen der Religion sterbend, ließen in

ihm nicht den größten der modernen Künstler erblicken. Erst jüngst löste Indiscretion das Räthsel und belehrte uns, daß er die Regierung und seine Arbeitgeber jahrelang terrorisirte, mit Revolutionen drohte, wenn man ihn nicht beschäftige, kurz ebenso wie seine Arbeiten so auch seinen Ruhm erpreßte. Er starb, ehe das unbefangene Urtheil über ihn sich laut aussprechen durfte.

Frankreich besaß und besitzt nicht allein liebenswürdigere, sondern auch größere Meister, wobei jedoch auffällig erscheint, daß sich die naturalistische Richtung auf diesem Gebiet keines zahlreichen Anhangs erfreut. Wenn wir den trefflichen Barye, Maindron, der den kühnen Versuch wagte, den gallischen Typus an die Stelle des griechischen Ideals zu setzen (Velleda), und in seinen religiösen Gestalten sich einer herben Strenge befleißigt, dann Moyne, Préault und das Haupt der Schule, David d'Angers (gest. 1856), nennen, so haben wir die ganze Reihe namhafter Naturalisten erschöpft. Die kräftige, rastlose Thätigkeit des Letztern wiegt nun freilich das Wirken vieler Individuen auf. Wir führen nur seine Giebelsculpturen am Pantheon und seine zahlreichen Reliefs an öffentlichen Monumenten in Paris, Fontainebleau, Alençon, Marseille in das Gedächtniß zurück, und erwähnen seine Gedächtnißbilder des Königs René (Aix), des großen Condé, Talma's, Fénélon's, Visconti's, des Generals Foy, der Madame Staël, Cuvier's, Racine's, das Gutenbergdenkmal in Strasburg und die fast endlose Reihe von Büsten und Medaillons, zu welchem die berühmten Männer aller Nationen, unter ihnen Schiller und Goethe, Humboldt, Schelling, Rauch, Tieck u. A. saßen. Alle geben in sprechender und lebendiger Weise die Züge des Originals wieder, einzelne sind im Ausdrucke manierirt, die Mehrzahl aber wahre Meisterstücke der Porträtbildnerei, in welchen der Kern und das Wesen der gefeierten Persönlichkeit mit ergreifender Wahrheit verkörpert ist. Wenn David in mehren Statuen

das Maß des Plastischen überschreitet und das treue Wiedergeben einer augenblicklichen Empfindung und Bewegung anstrebt (Condéstatue), also die Ruhe und Sammlung des Geistes vermissen läßt, oder wenn er übermüthig der nachgeahmten Natur auch den dünnsten Schleier zu überziehen verschmäht, und ihre Blößen in erschreckender Nacktheit darstellt (der todte Tambour), so begreift sich das bei einem französischen Naturalisten. Schlimmer ist es schon damit bestellt, daß David nicht immer Stilfoderungen gänzlich ausweichen kann, dann aber zu Übertreibungen und einer gesuchten Kraft die Zuflucht nimmt, welche sich mit der plastischen Einfachheit nicht verträgt. David's Reliefbilder (die berühmtesten im Odéontheater und im Schlosse zu Fontainebleau) genügen am wenigsten, da das Relief das naturalistische Princip unbedingt ausschließt. Mindestens diese eine Erfahrung verdanken wir den kunstgeschichtlichen Studien der Gegenwart. Der erste kühne Schritt aus den Grenzen des strengen Stils heraus, der erste rückhaltlose Versuch, das Reliefbild der Wirklichkeit näher zu bringen, führt bereits in das Malerische und hat die traurigste Verwirrung, ein wahres Zwitterwesen zur Nachfolge. Das Relief ist nicht der Übergang zur Malerei, sondern der selbständigste und eigenthümlichste Zweig der Plastik. David, dessen Lebensschilderung eine der dankbarsten Aufgaben der neuern Künstlergeschichte bietet, hat in seiner Werkstätte zahlreiche Schüler um sich versammelt, aber keinen eigentlichen Nachfolger gefunden. Die allgemeine Strömung warf die Künstler auf den andern, einem idealen Ziele nachstrebenden Pfad, wo sich namentlich der jüngst verstorbene Rude als trefflicher Schulhalter bewährte. Den Besuchern des Luxembourg-Museums Rude's Verdienste auseinanderzusetzen, ist wol nicht nöthig. Der neapolitanische Fischerknabe, der mit der Schildkröte spielt, blieb gewiß Jedem als eine der lieblichsten und naivsten Schöpfungen der modernen Kunst erinnerlich. Er wird von Duret, einem

Schüler Bosio's, noch übertroffen, dessen frisch und lebendig, vollkommen im plastischen Geiste gedachte Werke, nebenbei gesagt auch technische Meisterstücke auf dem Gebiete der neuern Genreplastik, schwerlich ihres Gleichen finden dürften. Sein Tarantellatänzer ist in unzähligen Nachbildungen verbreitet und in allen Kunstkreisen bekannt. Welche selige Selbstvergessenheit, welche lebendige frische Jugend strahlt aus diesem Bilde. Jedes Glied tanzt, auch der feinsten Faser hat sich die fröhliche, ungebundene Bewegung mitgetheilt. Man vergißt die feine technische Berechnung zu bewundern, welche es gestattete, die Gestalt auf der bloßen Spitze der großen Zehe aufruhen zu lassen, so wahr und nothwendig erscheint die gewählte Lage. Das Gegenbild zum tanzenden Fischer, ein improvisirender Winzer, hätte den gleichen Jubel erregt, wenn nicht eben das frühere Werk das Publicum an Duret's Genialität schon gewöhnt hätte. Châteaubriand's Bildsäule in Marmor ausgeführt konnte natürlich bei der ungünstigen Gewandung nicht das gleiche Interesse erregen, bewies aber dennoch den klaren Künstlerverstand des Meisters und seine vollkommene Beherrschung der plastischen Formen.

Gar viele Künstler suchen mit Duret in Naivetät und Grazie der Gedanken zu wetteifern. Jouffroy, ein Schüler des jüngern Ramey, schuf das junge Mädchen, das ihr erstes Herzensgeheimniß der Göttin der Liebe vertraut; Despréz schildert in dem Mädchen, das eine Schnecke reizt, die kindliche Unschuld; Hébert wiederholt Rude's Motiv des Schildkrötenspiels an einem Kinde; Jacquot stellt die Überraschung dar; Pollet verkörpert eine Nachtstunde und den Morgenstern; Veray läßt uns eine schlafende Schnitterin belauschen. Keiner erreicht jedoch die frische Unmittelbarkeit von Duret's Gestaltungen und läßt uns den über den Effect grübelnden Künstler vergessen. Ein näheres Eingehen auf die Gedankenformen und Bilder des Alterthums lag der Mehrzahl der Künstler näher, zumal Pradier's

Schülern, die von dem Meister vortrefflich zu einer äußerlich täuschend ähnlichen Wiedergabe antiker Formen geschult wurden und bis auf die ursprüngliche Empfindung und die keusche Wahrheit den Alten Alles abschauten. Wir nennen nur Pradier's Lieblingsschüler: Lequesne und Guillaume. Des Erstern Bronzestatue, der tanzende Faun, Guillaume's Büsten der Gracchen, Anakreon's und eines Sensenmanns Statue sind in der That die trefflichsten Nachahmungen der Antike, welche in der neuern Kunst geschaut werden können. Auch Bonassieur, Dumont, Oudiné, Cavelier, Jacquot, Barre, Loison, Jaley, Maillet, Robert u. A. bewegen sich mit großem Erfolge in dem gleichen Formenkreise. Die conventionelle Classicität erscheint glücklich überwunden, die glatte Eleganz der Formen, die noch in Canova's Zeitalter als ideale Schönheit galt, für immer beseitigt. Ein scharfes Naturstudium wird bei den Wenigsten vermißt, im Gegentheile vielleicht ein Übermaß der Lebendigkeit einseitig angestrebt und nur selten wie in Dumont's meisterhafter Buffonstatue das Maß des besonnenen Realismus gewahrt. Die Übertreibungen, die, wie wir nicht leugnen können, häufig vorkommen, betreffen den Glauben, durch quantitative Größe lasse sich der Ausdruck der Kraft ersetzen, oder zeigen das Hineinragen des Malerischen und Naturalistischen in die plastische Sphäre. Für Schilderungen gewaltiger, offener Leidenschaften und sinnlicher Begierden scheint die plastische Phantasie der Franzosen am meisten geeignet. Darauf gründet sich Clesinger's rasch erworbener, aber, wie es scheint, nicht bewährter Ruhm; dieser Fähigkeit verdankt Foyatier seine wohlverdienten Erfolge. Wir geben gern zu, daß die französischen Künstler im Kreise der Genreplastik mehrfache glückliche Griffe thaten; wir halten es für einen großen Kunstgewinn, daß an die Stelle abgegriffener mythischer Gestalten die Schilderung des unmittelbaren Naturlebens, wie es sich noch in südlichen Landschaften erhalten hat, trat; wir wollen auch die Bereiche-

rung nicht vergessen, welche der plastische Stoffkreis durch Eter und A. Debay dadurch erfuhr, daß sie auf die Gestalten der Bibel zurückgriffen, Gestalten, die ebenso lebendig und unmittelbar verständlich als plastisch darstellbar sind, wenn wir auch wünschen möchten, daß die Gesetze der Linienschönheit eine größere Rücksicht erfahren möchten, als dies z. B. in Debay's populärer „ersten Wiege" (Kain und Abel im Schooße Eva's) der Fall ist; wir zollen den trefflichen Thierbildnern (abgesehen von Barye) wie Lechesne, Jacquemart willig Anerkennung: aber als das wichtigste Merkmal und den Hauptvorzug der französischen Plastik müssen wir das vollendete Machwerk festhalten, und wenn wir ihr auch ursprüngliche Gedanken, wahre Empfindung u. s. w. absprechen, müssen wir doch das sichere Gefühl, was plastisch darstellbar sei und wie es plastisch wirksam aufgefaßt werden muß, zugestehen. Es geht hier wie im französischen Drama: die „Pose" ist ganz vortrefflich, die Mimik im Geiste der besten Tradition wiedergegeben. Schade, daß so häufig dahinter sich blos die rhetorische Phrase birgt und der Gedankengehalt der reichen und vollen Form nicht entspricht. In jüngster Zeit wurde auch die strenge religiöse Kunstrichtung betreten. Aber von welchen Männern! Pradier's kokette, pseudo-griechische Gestalten, Duret's correcte Typen als Schmuck in der gothischen Clotildenkirche, das gibt noch schlimmere Widersprüche als Lehmann's oder Couture's religiöse Wandmalereien. Erst das jüngere Geschlecht wandelt hier auf richtiger Bahn, indem es die Inspirationen aus mittelalterlichen Werken holt und die innige Empfindung ihnen abschaut. Gefahren sind auch bei diesem Studiengange vorhanden, die Gefahr namentlich, daß man sich in archaistische Gelüste verliert und im Formwidrigen geheime Reize sucht. Unserer Zeit liegt aber die letztere Gefahr ferner als jene, richtige aber nüchterne und kalte Gestalten zu zeichnen. Dafür sprechen die Werke Oudiné's, Guillaume's, Touffaint's in derselben Kirche.

Bei dem besten Willen zeigt sich die Hand noch in dem überlieferten antiken Stile befangen.

Ein ziemlich gleichlautendes Urtheil muß man über die neueste französische oder was dasselbe ist, pariser Architektur fällen. Bekanntlich stehen sich hier noch immer die Parteien der Classiker und der Romantiker in der Baukunst schroff und unversöhnt gegenüber. Die Einen, bis auf die jüngste Zeit, im ausschließlichen Besitze officieller Anerkennung, behielten das Auge nur für antike Formen offen, aber nicht in der geistvollen, lebendigen Weise Schinkel's, sondern in der kühlen, nüchternen Art Percier's und Leclerc's, die eben nur das äußere Gerüste der griechischen Architektur wiedergeben, ohne es zu durchdringen und geistig zu beleben. Die Andern, lange Zeit eine verfolgte kleine Gemeinde, bis erst die letzten Jahre einen günstigen Umschwung herbeiführten, suchten dagegen mit der gleichen Ausschließlichkeit das Ideal in der Gothik des 13. Jahrhunderts. So energisch, ja wahrhaft enthusiastisch die Schule der Trecentisten, in der Literatur von Didron geführt, auftritt, eine so vielfache Erweiterung unserer Kenntnisse des Mittelalters wir ihr auch verdanken, eine ausgedehnte praktische Thätigkeit hat sie noch nicht errungen. Es ist bezeichnend, daß bei dem Concurs zum Bau der Kathedrale von Lille ebenso viele englische (15) als französische Pläne einliefen, und der Preisentwurf nicht aus dem Kreise der letztern, sondern aus den englischen Plänen gewählt wurde, ja unter diesen acht Entwürfe gekrönt wurden, während die französischen Bewerber von der französischen Jury nur mit vier Preisen bedacht wurden. Man wird diese Entscheidung nicht ungerecht finden, wenn man die Clotildenkirche oder wol gar die Eugenienkirche in Paris als die Probesteine für die Ausbildung, welche die Gothik in unsern Tagen in Frankreich erlangt hat, betrachtet. Die Eugenienkirche kann höchstens nur als ein Beispiel, wie viel man im gothischen Stile sündigen kann, gelten. Aber selbst die Clotildenkirche, nie

Werk des Kölners Gau, ist unschön und schwerfällig in ihren innern Verhältnissen, und im Äußern unorganisch und mit Spielzeug überladen. Sind es doch erst wenige Jahre, daß bei der Restauration mittelalterlicher Kirchenbauten mit verständigem Ernst und mit einsichtsvoller Liebe vorgegangen wird und für die Wirksamkeit eines Viollet-le-Duc, des größten Kenners mittelalterlicher Architektur, eines Lassus, Daly u. s. w. die Bahn geöffnet wurde. Freilich können sich die Verehrer des 13. Jahrhunderts damit trösten, daß es im feindlichen Heerlager mit der Weisheit nicht besser bestellt ist. Als das Hauptwerk der gräcisirenden Richtung in der neuesten Zeit darf wol Hittorff's Kirche St.-Vincent-de-Paul angesehen werden. Der Anklang an die altchristliche Basilika, der in der Disposition gefunden wird, verliert durch die Verballhornung der Apsis seine meiste Stärke, dazu kommt noch, daß in der Détailgliederung durchaus auf griechische Formen zurückgegangen, also alle Bauentwickelung, die innerhalb der christlichen Zeitrechnung fällt, übersehen wurde. Man wird schwerlich behaupten können, daß eine solche Behandlung christlicher Bauwerke maßgebend sei. Am populärsten, am besten verstanden tritt uns in Frankreich auch heutzutage noch der späte Renaissancestil entgegen, wie er sich seit dem 16. Jahrhundert hier ausgebildet hat. Die reiche Eleganz, das glänzende Decorationsspiel, wozu diese Bauweise einladet, ist, wie man sich an zahlreichen pariser Privatbauten überzeugen kann, auch in dem gegenwärtigen französischen Geschlechte nicht ausgestorben.

Die Kunſtbeſtrebungen in England.

Ein eigenthümliches Schauſpiel bieten uns die engliſchen Kunſtzuſtände dar. Viel Originalität und doch eine arge Monotonie; eine mannichfache Übereinſtimmung in der herrſchenden Manier und doch keine Schule; ein überaus kräftig ausgeprägter Localcharakter und doch keine Kunſteinheit! Die Künſtler keines Landes ſind ſo leicht erkenntlich als die engliſchen, deren diaphane Formen und ſaftiges Colorit nirgends ihres Gleichen finden; in keinem Künſtlerkreiſe herrſcht aber auf der andern Seite wieder eine ſolche innere Verſchiedenheit, ſo mannichfache und grelle Gegenſätze als hier. In jedem Augenblick nimmt die Entwickelung der engliſchen Kunſt eine andere Wendung und treten andere Muſter auf; niemals jedoch werden äußere Einflüſſe geduldet, vielmehr die nationale Selbſtändigkeit eiferſüchtig gewahrt. Unterſucht man aber, worin dieſelbe beſteht, ſo ſieht man ſie auf eine beſondere techniſche Manier beſchränkt, nicht in einer eigenthümlichen Anſchauungsweiſe oder urwüchſigem Formenſinne wurzelnd. Reynolds und Lawrence ſind nicht minder engliſch als Wilkie und Turner; und wie wenig hat der Eine mit dem Andern gemein. England zählt einzelne der hervorragendſten Künſtler Europas zu ſeinen Bürgern — wir erinnern nur an Scott, Barry, Gibſon, Landſeer; dieſelben ſtehen aber vollkommen iſolirt da und haben keine nähern Beziehungen zu ihren Kunſt-

genossen, die nach einer Richtung die ungebundenste Freiheit genießen, nach der andern die kleinlichste Bedrückung durch die privilegirte Körperschaft der Royal academy erfahren. Man kann nicht die hohen Reize und ergreifenden Schönheiten zahlreicher englischer Kunstwerke ableugnen; würde man aber die gesammte englische Kunst der Gegenwart aus dem Dasein streichen, so würde dies auf den Gang der Kunstentwickelung im übrigen Europa nicht den geringsten Einfluß üben, wie ja auch in England selbst das Kunstleben ausschließlich von Privaten gepflegt wird, ohne mit der Volksbildung zusammenzuhängen und von dieser getragen zu werden. Durch diese und noch viele andere Contraste wird die geschichtliche Würdigung der modernen englischen Kunst außerordentlich erschwert. Ja es kann die Frage auftauchen, ob dieses bunte Gemisch willkürlich ersonnener und vom persönlichen Eigensinn festgehaltener Kunstweisen das geschichtliche Urtheil überhaupt zulasse. Die englische Kunst kann von sich selbst nicht die Abstammung von einer durch viele Menschenalter stetig fortgesetzten Kunstübung behaupten. Die politischen Schicksale und religiösen Kämpfe des 16. und 17. Jahrhunderts verhinderten den ruhigen und gesetzmäßigen Übergang aus der Phantasierichtung des Mittelalters in die neuere Anschauungsweise und zerstörten alle künstlerische Tradition. Als die englische Kunst im 18. Jahrhundert eine regere Wirksamkeit zu entfalten begann, in dem ungünstigsten Zeitalter für die Neubelebung der bildenden Künste, da mußte sich dieselbe ausschließlich auf ihre eigene Kraft verlassen: sie konnte sich an keine Überlieferung anlehnen, keinem bereits ausgebildeten Kunstkreise einordnen. Flarman, Hogarth, Reynolds, Wilson und Gainsborough sind in Wahrheit die Gründer der englischen Kunst geworden. Für Hogarth's moralisch-satirische Auffassung lassen sich ebenso wenig als für Gainsborough's farbenreiche Schilderung der heimischen Natur ältere Vorbilder aufweisen, und auch

Reynolds' Eklekticismus ist keineswegs so grob angelegt, daß man seine anziehende Manier einfach aus den verschiedenen Mustern zusammensetzen könnte. Es ist möglich, daß man auf diesen späten Beginn der englischen Kunst einst noch mit Stolz zurückblicken und in ihm die Ursache ihrer Frische und Ursprünglichkeit — falls nämlich dieselbe eine stetige Fortbildung genießen sollte — finden wird. Vorläufig sind nur die Schattenseiten davon offenbar geworden. Die rein persönlichen Wurzeln der neuern englischen Kunst binden natürlich nicht, und setzen dem Streben, auseinanderzufallen und nur der eigensten subjectiven Stimmung zu folgen, keine Schranke.

Den engsten Zusammenhang weisen noch die architektonischen Werke untereinander auf: sie verschmähen nicht den geschichtlichen Boden, streben nicht nach übel angewendeter Originalität, lehnen sich vielmehr an die altheimische, echt nationale Weise streng an. England ist in der jüngsten Zeit das gelobte Land der Gothik geworden. Zu dem Ruhme, dieselbe zuerst wieder in das Leben gerufen zu haben (die Renaissance der Gothik reicht in England bekanntlich in das vorige Jahrhundert zurück; zu ihren Gunsten sprachen hier Stimmen zu einer Zeit, wo auf dem Festlande der classische Zopf noch ganz festgeflochten war), fügte es noch den weitern hinzu, sie am häufigsten und vielseitigsten verwendet zu haben. Die moderne Bildung ist allerdings auch hier mächtig genug, um den antiken Bauformen Eingang zu verschaffen. Nicht allein einzelne Clubhäuser, und diese oft in überaus anziehender und reiner Weise, Paläste und öffentliche Bauten, auch Kirchen (Pancrazkirche, Georgskirche u. s. w. in London) tragen bald das antike, bald das Gepräge der italienischen Renaissance. Wenn man die Werke von R. Smrike, Inwood, Wyatt, Soane, Tite u. A. betrachtet, so muß man ebenso sehr die Gründlichkeit der Studien, wie die Gewandtheit der Meister in der Bewältigung der ihnen gestellten Aufgaben

bewundern. Gewöhnlich lobt man nur die Sorgfalt für die Befriedigung des Comfort in Privatbauten, begeistert sich für die Werke der Ingenieurkunst, weist aber, wenn nach dem Zustande der „schönen Baukunst" gefragt wird, achselzuckend hin auf die Ziegelkästen, drei Fenster Fronte, drei Stockwerke hoch, der eine wie der andere roh und ungeschminkt gelassen, welche die Squares einschließen und die endlosen Straßen begrenzen. Das ist ein durchaus unbilliges Urtheil. Diese Steinklumpen sind über alle Begriffe häßlich, dem Riesencontor, wozu sich London ausgebildet hat, entsprechend, und symbolisiren ganz gut, daß auch der Lebensgenuß geschäftsmäßig betrieben wird. Aber sie repräsentiren in keiner Weise den englischen Baustnn. Wenn wir sagen, daß derselbe ungleich höher steht als die überreizte architektonische Phantaste der Pariser, so kann dies Lob nicht viel bedeuten. Doch auch die Vergleichung mit deutschen Bauwerken haben die britischen Schöpfungen, namentlich im Kreise der Privatarchitektur, nicht zu scheuen. Übrigens ist der classische und pseudoclassische Stil nicht einmal die stärkste Seite der englischen Architektur. Der gothische Baustil ist vorzugsweise durch Pugin's Feuereifer als der allgemeine Kirchenstil adoptirt worden und findet gegenwärtig eine Pflege und Verbreitung, wogegen die continentalen Bestrebungen zu seinen Gunsten in der That unbedeutend erscheinen. Der lebendige religiöse Trieb, der das englische Volk vor andern Völkern auszeichnet, hat in den letzten Jahrzehnden dem Kirchenbau einen erstaunlichen Vorschub geleistet. Man kann im Ganzen sicherlich die Zahl der in den letzten 30 Jahren errichteten Kirchen auf 500 schätzen. Im Anfange des Jahres 1855 waren in London allein 19 Kirchen und Kapellen im Bau begriffen. Dazu kommen noch die ausgedehnten Restaurationsbauten an den Kathedralen von Peterborough, York, Ely, St.-Albans, Exeter, an der Westminsterabtei, in Cambridge und Salisbury u. s. w., deren Einfluß auf die gründliche

Wiederbelebung der Gothik nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Mit wenigen Ausnahmen wurde stets die gothische Weise für dieselben gewählt, und wenn auch nicht überall rein und in großartigen Verhältnissen, doch geistreich und an die ehrwürdigen nationalen Erinnerungen anklingend verkörpert. Noch bedeutender, und jeder Vergleichung trotzend, ist vollends die Thätigkeit der Engländer auf dem Gebiete der gothischen Profanarchitektur. Wir erinnern nur an den Riesenbau der Parlamentshäuser, von Barry geleitet, der bereits die kolossale Summe von $1\frac{1}{2}$ Millionen Pfund Sterling verschlungen hat, und welchem auch die bitterste Kritik, mag sie noch so sehr die decorative Überladung, die Mängel des Situationsplanes, die Akustik im Innern tadeln, eine großartige Wirkung nicht abstreiten kann. Wir erinnern an den Ausbau des Windsorschlosses durch J. Wyatt, und an die von Scott entworfene Häusergruppe im Broad-Sanctuary in der Nähe des Westminster, die den Stilfoderungen nicht minder genau entspricht als den praktischen Bedürfnissen und überhaupt als Musterbau gepriesen werden muß. Wie man weiß, hat Scott in kirchlicher wie in profaner Richtung auch mit deutschen Künstlern glücklich concurrirt. Mit voller Zuversicht können wir es behaupten, daß die Gothik schon in nächster Zeit die Herrschaft in England an sich reißen werde. Tiefer Verstand hat sich hier mit einem glühenden Enthusiasmus dazu verbunden, den altheimischen Stil wieder zu Ehren zu bringen, und dem praktischen Sinne der englischen Baukünstler darf man wol zutrauen, daß sie die Interessen der Gegenwart in Einklang bringen werden mit den Rechten des künstlerischen Stils. Man würde sich sehr irren, wenn man die modernen gothischen Bauten Englands als bloße Copien ansehen wollte. Oft möchte man im Gegentheil ein geringeres Maß von Originalität wünschen und die Lust, mit gothischen Bauformen zu experimentiren, wenn es anginge, beschneiden. Kann man aber

auch nicht Alles, was in dieser Beziehung geschieht, gutheißen, den Rückgang auf den spätgothischen Stil, dem allerdings ein gewisses nationales Gepräge aufgedrückt ist, nicht unbedingt loben, so muß man noch den innigern Anschluß der Bauformen an das gewählte Material, die vielversprechende Belebung des Ziegelbaus, die Versuche, durch die Farbe zu gliedern, als bedeutsame Vorzüge anerkennen. Es erstreckt sich aber die Vertiefung in das Wesen der vergangenen Architektur nicht blos auf die Gothik. Ein Gang durch den sydenhamer Glaspalast belehrt, daß die englischen Künstler, was das Verständniß der alten Bauweisen und die Fähigkeit, sie zu reproduciren anbelangt, keinen Vergleich zu scheuen brauchen. Und daß darüber der selbständige Formensinn nicht aus dem Leben schied, dafür spricht der beachtenswerthe Versuch von Owen Jones, die Ornamentik in selbständiger Weise weiterzubilden.

So hoch wir die moderne englische Architektur stellen, so wenig Rühmliches können wir von der Sculptur berichten. Die eifrige äußere Pflege kann den Mangel innerer Begabung nicht ersetzen, sonst müßte die englische Bildnerei sowol der deutschen als der französischen vorangehen. Es fehlen derselben weder zahlreiche noch würdige Aufgaben. Man durchwandere die Kathedralen und öffentlichen Plätze englischer Städte, man besuche die Schlösser der Vornehmen, und man wird die englischen Bildhauer um die thätige Theilnahme, die ihnen überall entgegentritt, beneiden. Mag sie in Luxusgelüsten ihren Grund haben, mag politische Dankbarkeit zunächst das englische Volk bestimmen, das Gedächtniß seiner Helden durch Porträtstatuen zu verherrlichen: der Bildner muß von solchen äußern Beweggründen unberührt bleiben und kann sich nur vom künstlerischen Interesse leiten lassen. So viele Nelson, Peel und Wellington u. s. w. in Erz und Marmor uns aber begegnen, ein kunstgerechtes Werk wird man nur selten antreffen;

man wird sich bald an dem ungeregelten Realismus, bald an der geistlosen Stilmaske stoßen. Noch weniger Lorbern hat die englische Phantasie auf dem Gebiete der Idealplastik errungen. Die Schule, welche die englischen Bildner durchmachen, unterscheidet sich nicht von der anderwärts üblichen. In dem Leben eines jeden englischen Bildhauers wirkt der römische Aufenthalt epochemachend: jeder hat sich an den Werken der Antike begeistert und fand in Canova, Thorwaldsen und andern der antiken Formenwelt kundigen Männern seine Lehrmeister. Trotzdem will sich keine gesunde Blüte entwickeln, kein gediegener Geist die Bildung der Künstler ausschließlich bestimmen. Mangelt ihrer Phantasie ganz besonders das plastische Moment, oder hemmt die unverwischbare Erinnerung an die täglich geschauten nationalen Typen die Entfaltung des reinen Formensinns? Wir möchten das Eine und das Andere behaupten. Die Seltenheit naiver heiterer Motive in der modernen englischen Plastik erschien uns stets auffällig. Allegorische abgeblaßte Figuren, Nachbildungen antiker Gedankenbilder kommen in jedem Kunstkreise vor, aber daneben entfaltet eine frische Genreplastik ihre Wirksamkeit. Das heitere Spiel ungebrochener Sinnlichkeit, welches sich im Naturleben der südlichen Völker z. B. kundgibt, wird von den französischen Künstlern in mannichfachen, glücklich gegriffenen Motiven verkörpert, und begeistert auch einzelne deutsche Bildhauer, findet dagegen in England äußerst selten ein inniges Verständniß. Hier zieht man den Ausdruck schmachtender, wehmüthig rührender Empfindungen vor, und erfreut sich in der Anschauung zarter, duftiger, nur halbkörperlicher Gestalten, umnebelt aber dadurch die Formen und zerstreut allen frischen Eindruck. Vergleicht man damit die in der modernen englischen Literatur herrschende Richtung, wo bald ein ergötzlicher Humor mit unsern Gefühlen Ball spielt und selbst aus verschrobenem, ungesetzmäßig ausgebildetem Wesen ein poetisches Element hervorlockt, bald eine unklare

und beschränkte Anschauung verschwommene, unkräftige Charaktere von mattem Willen und blasser Empfindung zu Idealen erhebt — in beiden Fällen also die plastisch reine Zeichnung vermißt wird; erinnert man sich ferner, daß auch in der Malerei ganz ausschließlich die Farbe herrscht: so wird man die Behauptung, daß die englische Phantasie der plastischen Kraft ermangele, nicht unbegründet finden. Hinsichtlich der andern Meinung machen wir darauf aufmerksam, daß der feststehende, einförmige Nationaltypus in England am stärksten ausgeprägt ist, daß aber weder die heimische, weibliche Schönheit mit dem Ausdrucke süßer Hülfsbedürftigkeit, noch der männliche Kopftypus mit der hohen aber flachen Stirn, mit dem scharfen Nasenrücken und wenig ausgearbeitetem Kinn plastisch günstig wirke. Der Bildhauer, der inmitten dieser Welt lebt und sein Auge mit diesen Anschauungen sättigt, kann unmöglich zu einem reichen und reinen Formengefühl gelangen. Dadurch wird das auffallend langsame Fortschreiten der englischen Plastik, ihr wiederholter Rückfall in die leere Manier und die Vorliebe für bizarre Neuerungen erklärt. Bereits am Schlusse des vorigen Jahrhunderts wurde dieselbe durch John Flaxman, durch seine Umrißzeichnungen zu Dante, Homer, Aeschylus und durch den undankbaren Versuch, den Achillesschild plastisch darzustellen, wol bekannt, auf die rechte Bahn geleitet, zur Einfachheit, zu einem schärfern Eingehen auf das antike Formengerüst gedrängt. Die Reform, welcher in jenem Zeitalter alle Kunstgattungen unterworfen wurden, und welche die Kunst aller Länder gleichmäßig berührte, ward von Flaxman in überaus kräftiger Weise angeregt. Damals konnte die englische Plastik mit der auf dem Festlande gepflegten ohne Scheu wetteifern und brauchte keine Vergleichung zu fürchten. Die erreichte Vollendung war aber rein individueller Art. Flaxman's Nachfolger waren unfähig, mit der gleichen Energie fortzuschreiten. Flaxman konnte ohne Widerspruch über Canova gesetzt werden.

Gibson dagegen mit Thorwaldsen, Chantrey mit Rauch, Marshall mit Jouffroy zu vergleichen, wird nur kurzsichtiger Patriotismus wagen. Wir nannten in Gibson den Mann, der gegenwärtig an die Spitze der englischen Bildner gestellt wird. Seit 1817 in Rom lebend, in Canova's und später in Thorwaldsen's Werkstätte ausgebildet, hat Gibson eine große Reihe von plastischen Werken geschaffen, namentlich den Kreis des Anmuthigen und Zierlichen (Hylas, Eros, Venus, Psyche u. s. w.) gepflegt und allmälig eine beneidenswerthe technische Sicherheit und Gewandtheit gewonnen. Eine tiefere künstlerische Eigenthümlichkeit offenbart Gibson weder in seinen mythologischen Gebilden, noch in seinen ideal gehaltenen Statuen Huskisson's und der Königin Victoria. Dagegen suchte er durch die Wiederbelebung der Polychromie, durch die Bemalung einzelner Gesichtstheile und Gewandsäume seinen Werken einen erhöhten Reiz zu verleihen, ein thörichtes Beginnen, nachdem durch die vollendete Ausbildung der Malerei die Grenzen der Plastik scharf abgegrenzt wurden und unsere Cultur überhaupt nur ein vermitteltes Verständniß derselben zuläßt. Auf dem Gebiete der Porträtsculptur hat Gibson stets dem 1839 verstorbenen Chantrey den Vorrang räumen müssen. In der That verstand sich auch der Letztere ganz vortrefflich auf scharfe Charakteristik und glückliche Benutzung moderner Gewandmotive. Aber selbst in dem Kreise der Idealsculptur erscheint Gibson's Anrecht, als der Erste unter seinen Landsleuten zu gelten, zweifelhaft. Macdonald's Auffassung z. B. im Ulysses ist viel höher gegriffen und Macdowell's, Campbell's, Marshall's Leistungen würden gleichfalls in mannichfacher Beziehung den Vorzug verdienen, wenn es ihnen gelänge, die Natur objectiv und nicht mit englischen Brillen zu betrachten. Neben den genannten Künstlern genießen noch Bell (Walpole's Statue, Omphale den Hercules verspottend), Carew (Kean als Hamlet, Reliefs am Trafalgarmonument), Sir Richard West-

macott (die Heimatlose) und Richard Westmacott (des Vorigen Sohn), sowie James Westmacott, Baily (Lord Holland, Grazien, Morgenstern), der 1850 verstorbene R. Wyatt (antike Frauenbilder), Foley, Hollins, Sharp u. s. w., die größte Anerkennung. Aber, wie schon oben bemerkt wurde, am europäischen Künstlerconcert nehmen sie so gut wie keinen Antheil, ihr Ruhm und ihre Bedeutung sind rein localer Art.

Denselben Localgenius trägt nun auch die englische Malerei. Sie übt keinen Einfluß nach außen, steht in keiner Wechselwirkung mit der Kunstweise der andern Völker, beharrt in vollkommener Abgeschlossenheit. Nur darf sie auf eine größere Vollendung als die englische Sculptur Anspruch machen, und besitzt wenigstens für die eigene Nation eine tiefere culturgeschichtliche Bedeutung. Durch allgemeine theoretische Gründe die gänzliche Unbedeutendheit einer monumentalen Malerei zu erklären, dazu drängt kein Anlaß. Daß dieselbe nicht blüht, ja kaum existirt, liegt thatsächlich vor. Damit wollen wir uns begnügen, keineswegs aber der britischen Nation für alle Zukunft die Befähigung zu derselben absprechen. Das Bewußtsein wenigstens, daß die nationale Bildung auch in künstlerischer Beziehung ausgebaut werden müsse, ist allgemein vorhanden, und auch der Eifer, abzuhelfen, einen bessern Geschmack, eine tiefere und reichere Kunstkenntniß im Volke zu verbreiten in merkwürdigem Grade rege. Überall werden schools of designs — sie wurden im Laufe von zehn Jahren von 27,239 Personen besucht — eingeführt, Bilderausstellungen veranlaßt, die Kunstanschauungen erweitert und namentlich auch in den Kreisen der Industrie die schöne Form und Farbe stärker als jemals betont. Die Gegenwart der englischen Kunst ist nicht besonders glänzend, aber hoffnungslos in die Zukunft zu blicken, dazu ist wahrlich kein Grund vorhanden. Viel hat die Weltausstellung des Jahres 1851 gewirkt, die Kunstschätze des Sydenhamer

Palastes üben, einen stetigen Einfluß und daß die bevorstehende Manchester exhibition ohne alle Einwirkung auf die lebenden Künstler bleiben sollte, können wir unmöglich annehmen.

Die englische Kunst ist bekanntlich keine Staatskunst, sie wird von Privatmitteln erhalten und dient auch nur privaten Bedürfnissen. Dadurch wird natürlich der Vortritt der Staffeleimalerei vor der Frescokunst, der Genre- und Landschaftsmalerei vor der historischen bedingt. Soviel wir wissen, sind die Gemälde im Gartenpavillon des Buckinghampalastes nach Milton'schen Motiven von Eastlake, Leslie, Dyce u. A. ausgeführt, die ersten Versuche, die Frescomalerei heimisch zu machen. Sie werden bei der begonnenen Ausschmückung der Parlamentshäuser von Nutzen sein und hoffentlich den Charakter des rohen Experiments mildern. Hier, bei den Parlamentshäusern, wird zum ersten mal die Kunst in ausgedehnter, würdiger Weise im öffentlichen Dienste verwendet und eine innigere Wechselwirkung der verschiedenen Kunstzweige angestrebt. Wahrhaft zahllos ist die Summe der Statuen, welche das Äußere des Riesenbaus schmücken sollen. Einem einzigen Manne, John Thomas, in Accord gegeben, werden freilich dieselben den Anstrich der Fabrikarbeit erhalten. Dagegen wurde die Ausführung der Bronzestatuen im Hause der Lords, in der St.-Stephanshalle, im Victoria-Lobby den hervorragendsten Künstlern (Bell, Foley, Gibson u. s. w.) übertragen, und für den Entwurf der historischen Reliefs im Victoria-Lobby der Bildhauer Theed gewonnen. Mit dem bildnerischen Schmucke soll der malerische Hand in Hand gehen. Schreiten, vom Bildhauer geführt, die Gestalten der großen Vergangenheit einzeln an uns vorüber, so öffnet uns der Maler die Einsicht in das innere historische Getriebe selbst. Die große obere Vorhalle, das Staatszimmer der Königin, die Conferenzhalle, der Staatssaal der Peers werden mit Fresken decorirt, welche Dyce, Maclise, Herbert,

Stanley, Horsley und Andern anvertraut wurden. Vollendete Leistungen dürfen wir hier nicht erwarten. Die mit Gold und Zierathen überladene Umgebung, die ganze Anordnung des Innern hebt an sich schon die Wirkung der Fresken auf; dazu kommt dann noch das Ungeschick der Künstler, ihre Gedanken und Formen dem ungewohnten Material anzupassen. Aber als eine praktische Schule wird das Unternehmen der weitern Entwickelung der englischen Malerei förderlich sein. Ihr mangelt die Disciplin, die Unterordnung des subjectiven Eigensinns unter die allgemeingültigen, aus der Natur des dargestellten Gegenstandes entspringenden Gesetze, das reine Maß der Phantasie: sie glaubt bald in musikalischen Wohllaut der Farbe das höchste Ziel der Malerei zu erblicken, bald wendet sie sich mit Verachtung von aller Coloritwirkung ab und findet keine Grenze der Abstraction.

Man klagt in England, daß die reichen Privaten der historischen Kunst keine Unterstützung gewähren. Das unglückliche Ende Haydon's, der aus Gram über seine Verkennung seinem Leben durch Gift und Kugel ein Ziel setzte, hat dieser Klage den bittersten Ausdruck verliehen. Es ist aber von den Privaten zu viel verlangt, daß sie Kunstwerke nicht des Genusses willen erwerben sollen, sondern um den Malern durch ihre Schuljahre hindurchzuhelfen. Allen englischen Historienmalern mangelt die Schule, die den Abgang einer künstlerischen Tradition ersetzen muß. Das wäre die Sache des Gemeinwesens, in dessen Wirkungskreis, wenigstens nach unsern Begriffen, die Förderung der ästhetischen Bildung, die Pflege der monumentalen Kunst wesentlich fällt; das wäre insbesondere die Sache der königlichen Akademie. Aber freilich, solange ihre gegenwärtige Einrichtung dauert, solange sie im Capitel des mismanagement obenan steht und nur aus eifersüchtigen, kleinlich denkenden Greisen sich zusammensetzt, ist es besser, daß sie den möglichst geringen Einfluß auf die Kunstzustände

übt. Nicht dem Mangel an äußerer Unterstützung, Mängeln der nationalen Bildung vielmehr muß man es zuschreiben, daß B. West's und Haydon's religiöse Schilderungen den Stempel der ärgsten Nüchternheit an sich tragen, und des erstgenannten vielgefeierten Künstlers Werke uns die Zeit der traurigsten akademischen Verirrungen vergegenwärtigen. Haydon's Kraftsprünge und ungeberdige Richtung, die ihn in seinen religiösen (Einzug Christi in Jerusalem) wie in seinen historischen Werken (Marcus Curtius, Macbeth, Romeo und Julie) das Ziel überschießen ließ, wären durch eine rege Theilnahme des Publicums nicht verhindert worden; und vollends John Martin's Raritätenkästen, die er für historische Gemälde ausgibt, sie stoßen nicht einmal auf einen heftigen Widerstand. Man muß sich auf der einen Seite Altdorfer's Auffassung der Geschichte neu belebt denken, auf der andern die Resultate moderner antiquarischer Studien in trockener Weise auf die Kunst angewendet, und über das Ganze noch einen absonderlichen landschaftlichen Effect ausgegossen vorstellen — und man hat Martin's künstlerische Grundsätze vollkommen begriffen. Wenn er z. B. Babylons Untergang schildert, so ist sein Augenmerk zunächst auf die historisch treue Reproduction der Landschaft gerichtet. Alle Nachrichten, die über die Form, die Ausdehnung und die Verhältnisse babylonischer Bauwerke auf uns gekommen sind, werden mit ängstlicher Sorgfalt gesammelt und mit dem Pinsel auf die Leinwand geschrieben. Nachdem der topographischen Überlieferung Genüge geschehen, geht die Sorge des Künstlers dahin, den Plan mit unzähligen kleinen Figuren zu füllen, wobei natürlich an eine tiefere seelenhafte Charakteristik, an eine wirksame Gruppirung gar nicht gedacht wird. Um dem nüchternen Chronikenstil einigermaßen das Gleichgewicht zu halten, wird eine auffallende Beleuchtung, etwa eine durch das Mondlicht matt erleuchtete Nacht gewählt. Es wäre ja ein wahres Unglück, würden ähn-

liche Verirrungen durch eine allgemeine Theilnahme noch aufgemuntert. Das Publicum verhält sich ganz mit Recht gegen solche falsche historische Kunst gleichgültig; es wendet billig seine Neigung andern Zweigen der Malerei zu, unbekümmert um das Geschrei von einer zunehmenden Geschmacksverderbniß. Daß schlechte historische Darstellungen höher gelten als gelungene Schilderungen von Einzelgestalten z. B., müßte erst bewiesen werden.

Wie jedes aristokratische Volk, so pflegt auch das englische die Porträtmalerei nicht aus leerer Eitelkeit, sondern weil die in aristokratischen Kreisen vorzugsweise heimische weibliche Anmuth und kräftige Ausprägung würdevoller Charaktere zur Wiedergabe der einzelnen Charaktere reizte, und die Individuen hier eine höhere Stellung einnehmen als in nivellirten Gesellschaften. Thomas Lawrence war ganz der Mann nach dem Sinne der englischen Aristokratie. Seine elegant behandelten und durch eine feine Auffassung und glänzende Technik ausgezeichneten Porträtbilder entsprechen dem Wesen der vornehmen Kreise vorzüglich. Daher fand auch seine Richtung in Östreich, wo die aristokratischen Stände gleichfalls eine hohe gesellschaftliche Stellung und mannichfache ästhetische Vorzüge bewahrt haben, einen ungemein großen Anklang und wird hier bis auf den heutigen Tag fortgesetzt.

Das bis zum Eigensinn selbständige und sich abschließende englische Naturell, sowie der Mangel an einer bindenden Schule, haben eine endlose Zahl von Kunstweisen und Manieren hervorgerufen, deren übersichtliche Darstellung geradezu unmöglich ist. Gewisse nationale Mängel, z. B. eine harte und grelle Farbenzusammenstellung, phantastische Lichtreflexe (wir erinnern nur an Paton's und Maclise's Bilder, an die Landschaften von Linnel und Redgrave), klingen sehr häufig an, sonst aber herrscht eine Ungebundenheit und Zerfahrenheit, wie sie bei keinem andern Volke und in keinem andern Zeitalter angetroffen wird. Selbst

der Einzelne entwickelt nicht selten ebenso viele verschiedene Manieren als er Bilder malt. Mulready z. B., der mit Recht jenseit des Kanals zu den Kunstgrößen gerechnet wird und in der Schilderung des Knabenlebens Vortreffliches leistet, reiht sich in seinem Bilde: Wolf und Schaf (zwei balgende Jungen) den alten Niederländern in der Technik an, und seine „Badenden" tragen den Schein eines Pastellgemäldes und geben das Weiche, Sammetartige dieser Malweise wieder. Ganz anders tritt er uns in seiner Kleiderwahlscene (nach einem Motive im „Vicar of Wakefield") entgegen; und wieder ganz verschieden, in der Nachahmung der feinsten Einzelheiten der äußern Erscheinungen verloren, stellt er sich in dem „Parke von Blackheath" dar. Wo soll man die Übergänge suchen, welche Millais und Hunt und ihren übertrieben naiven Naturalismus mit dem edeln und gehobenen Stile Eastlake's einerseits, und mit dem Inbegriff alles Seltsamen, mit Turner's phantastischen Traumbildern — denn an die Wirklichkeit mahnen seine letzten Landschaften auch nicht im geringsten — andererseits verbände. Bei Millais kommen wir aus dem Erstaunen über die Treue seiner Détailstudien, die Feinheit der Pinselführung nicht heraus; aber wir enträthseln auch gar nicht den künstlerischen Vorgang, so sorgfältig sind alle Spuren des Wie der Arbeit verwischt. Es ist kein Bild, sondern ein Spiegel, dem wir gegenüberstehen, der uns auch nicht die kleinste Faser schenkt, der auch den winzigsten Farbenpunkt an dem Außendinge offenbart. Und doch machen Millais' und Hunt's Schilderungen nicht den einfachen Eindruck der Wirklichkeit auf uns, weil unser Auge die Einzeleindrücke sammelt, während sie bei jenen Künstlern zerlegt und zergliedert uns vorgelegt werden. So weit von aller bisher gültigen Tradition hat sich noch kein Künstler entfernt. Blicken wir dagegen auf die Werke Eastlake's, des gegenwärtigen, wissenschaftlich gebildeten Präsidenten der londoner Akademie, so werden wir zwar nicht von ihnen

mit dem Eindrucke scheiden, eine große, geniale Kunstkraft trete uns da entgegen; doch fühlt man sich hier rasch heimisch, da er sich streng an die alten Muster anlehnt und das Studium der Venetianer und der Rafael'schen Schule nicht für überflüssig erklärt, wie die Phantasten und Nebelliebhaber.

Durchmustern wir die Reihe der Maler, so stoßen wir auf eine lange Reihe echtenglischer Originale. Jeder Einzelne dient trefflich zur Verdeutlichung des englischen Kunstwesens, aber Alle zusammen bilden noch immer keine Schule. Sogar Wilkie war nicht im Stande, die englische Malerei dauernd an seine Spuren zu fesseln. Ohne einen andern Lehrmeister als die heimische Natur, aber mit der seltensten Fähigkeit begabt, diese sinnig und wahr zu erfassen, hat Wilkie gleichzeitig dem nationalen Leben glückliche Motive abgelauscht und die formellen Seiten der Malerei glänzend ausgebildet. Niemand wird ihn zwar mit Ostade verwechseln, oder von der Großartigkeit seiner Ideen tief erschüttert werden; aber die harmonische, fein durchgebildete Farbe und sorgfältige Zeichnung wird auf Jedermann anziehend wirken, die sinnige, lebenswahre Charakteristik, der liebevolle und doch unbefangene Schilderungston alle Freunde kräftiger Sittenmaler ergötzen. Wilkie's Dorfpolitiker, Blinder Fiedler, Zahltag, Dorfkirmes, Pachterpfändung, Blindekuhspiel, Dorfschule u. s. w., Alles in ganz Europa wohlbekannte Bilder, entfernen sich nicht vom englischen Boden, zeigen Motive und Formen der Heimat entlehnt. Die überaus feine Beobachtungsgabe, die auch in der modernen Literatur der Briten hervorsticht, verleugnet sich nicht bei ihm. Doch beharrt er nicht eigensinnig bei Absonderlichkeiten. Er malt Originale, ist aber nicht selbst, wie so viele seiner Genossen, ein Original: er verschmäht nicht, allgemein menschliche Empfindungen im Beschauer anzuregen, und verdankt eben diesem Umstande den großen Erfolg seiner Wirksamkeit. Wilkie, welcher im Jahre 1841 auf der

Überfahrt von der Levante nach London starb, wurde bis auf diesen Tag von keinem seiner Nachfolger übertroffen. Verwandte Klänge schlugen Mulready, Webster, Burnett u. A. an; sie haben aber nur in wenigen Fällen die Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung erreicht, welche Wilkie's sämmtliche Werke auszeichnet. Die Mehrzahl der englischen Genremaler leidet an der literarischen Inspiration. Anstatt unmittelbar aus dem Leben zu schöpfen und die Ursprünglichkeit der Anschauungen zu hüten, holen sie aus den Dichtern ihre Motive und verherrlichen durch die Poesie bereits fixirte und bearbeitete Scenen. So hat Frith Shakspeare, Goldsmith und Molière verherrlicht, Frost aber Spenser, und Leslie abermals Shakspeare, Cervantes und Sterne illustrirt, während Cattermole und Allan, Wilkie's Landsmann und Mitschüler, sich der Verherrlichung Walter Scott's weihten und vollends Stone, der weit und breit beliebte Maler von Liebesscenen nach allen Seiten literarischen Anregungen nachspäht. Ein Hauptzug der englischen Phantasie, die Lust, Charaktere zu erfinden und Masken zu zeichnen, die eine ganze Gattung von Originalen zusammenfassen, fand auf diese Art einen reichen Spielraum; aber die künstlerische Harmonie, die ungesuchte einfache Auffassung mußte darüber verlorengehen. Diese Vorliebe erklärt bereits die geringe Befähigung der englischen Künstler zu historischen Schilderungen, wo weder ein überfeiner Naturalismus gestattet ist, noch eine phantastische Verkehrung des Realen geduldet wird. Auch hier steht Wilkie mit seiner „Predigt des John Knox" obenan. Die genaueste äußere Wahrheit vereinigt sich mit lebendiger Charakteristik der mannichfachen Gruppen und Gestalten und einem seltenen Fleiße und Ernste in der technischen Ausführung. Leslie's Ceremonienbilder dagegen, Ward's Kerkerscenen, Hayter's Schilderungen politischer Gerichte, und was sonst dem Gebiete des sogenannten historischen Genre anheimfällt, ragen über die Mittelmäßigkeit nicht empor. Noch

viel seltener und bedeutungsloser sind die Versuche, ein reiches dramatisches Leben der historischen Darstellung einzuverleiben (Armitage, Brown) oder die Gesetze des strengen Stils durchzuführen (Dyce). Eine Kunstweise, die ihre Dauer erst nach wenigen Menschenaltern zählt, mit den großen Kunstepochen der Vergangenheit durch keine stetige Tradition verknüpft ist, besitzt weder zu dem Einen noch zu dem Andern die ausreichende Kraft. Die Bildung der Gegenwart bietet uns für das Verständniß historischer Leidenschaften und ihres dramatischen Ausdrucks geringe Anregungen, und vollends die Gabe zu Stilisiren müssen wir ausschließlich dem Studium der Alten abschauen. Die historische Kunst bleibt vorläufig für England ein verschlossenes Gebiet, die Schilderung des gesellschaftlichen Lebens und vereinzelter psychologischer Zustände die glänzendste Seite der heimischen Malerei.

Dazu fügte noch E. Landseer, nächst Vernet vielleicht der populärste Künstler der Gegenwart, und namentlich in den höhern Ständekreisen geschätzt, ein neues Feld, die Thiermalerei. Die moderne Kunst zählt viele treffliche Thiermaler. In der Regel begnügen sich dieselben aber mit der vollendeten, täuschenden Verkörperung der äußern Erscheinungsweise der Thiere. Sie sind einfache Naturalisten, nicht allein in der Technik, denn darin hat Landseer nichts vor ihnen voraus, sondern auch in ihren Anschauungen. Landseer dagegen, von den nationalen, thierfreundlichen Sitten wirksam unterstützt, schildert Thiercharaktere, malt die Seelenzustände, die Empfindungen und Begierden der Vierfüßler aus, und eröffnet uns die Einsicht in das bald mit Humor, bald mit eingehender ernster Liebe gezeichnete Thierleben. Landseer's Hunde, Pferde, Hirsche sind Helden der Thierwelt, scharf charakterisirte Individuen, selbständig thätig und mit allen Bedingungen zum kräftigen Handeln ausgestattet. Wenn ihm auch das eine oder das andere Bild mislingt, die Reproduction der Scene zwischen

Alexander und Diogenes in der Hundewelt die geistreiche Schärfe vermissen läßt, oder Wellington, der als Greis das Schlachtfeld von Waterloo besucht, nüchtern wirkt: so hat das bei der meisterhaften Vollendung so vieler anderer nichts zu bedeuten. Beschleicht uns nicht beim Anblicke des „Random-shot", wo ein zufälliger Schuß die Hirschkuh traf und nun das säugende Junge auf dem unsehbaren, öden Schneefelde dem Hungertode ausgesetzt ist, ein wahrhaft tragisches Gefühl; ist nicht high life und low life, der aristokratische Hund und der Köter Jack als Schildwache, ein überaus pikantes Lebensbild; veranschaulicht nicht die Scene vor der Hufschmiede ein allerliebstes Moment aus dem thierischen Stillleben; und bietet nicht die gespießte Fischotter ein Meisterstück individualisirender Charakteristik? Siebenundzwanzig Hunde derselben Race, jeden individuell, jeden von einer andern Begierde erregt, jeden porträtähnlich darzustellen, dieses gelungene Wagniß ist wahrlich der Bewunderung werth, welche das Werk bei seiner Ausstellung erregte. Übrigens ist Landseer, dessen Richtung Ansdall und Cooper sich am nächsten anschließen, auch in der Darstellung des menschlichen Lebens und hochländischer Sitten (Wilddiebe, Schleichhändler, Sackpfeifer, die Boltonabtei in der guten alten Zeit u. s. w.) ein vollendeter Meister. Wenn wir noch W. Collins, Chalon, Knight, Tennant, die ihre Motive in der Regel dem heimischen Volksleben entlehnen, Hook, Uwins und Severn, beide an italienischen Erinnerungen zehrend, Horsley erwähnen, so ist wol die Liste der hervorragendsten Genremaler erschöpft. Und wenn diese Aufführung auch der Vollständigkeit ermangeln sollte, für die Erkenntniß der englischen Kunstweise, die in eine endlose Reihe von Einzelmanieren zerfällt, und vorläufig noch kein festes und klares Ziel verfolgt, wäre der Verlust kein erheblicher.

In der Landschaftsmalerei stellt sich die gleiche Schwierigkeit der Betrachtung ein. Wie in der Genrekunst spricht

auch hier aus jedem Werke der nationale Charakter, aber es fehlt an dem innern Zusammenhang zwischen den einzelnen Richtungen; wie dort begegnen wir zahlreichen tüchtigen Kunstkräften, nur gehen dieselben auseinander und vermochten noch nicht eine herrschende nationale Schule zu gründen. Während Linnell in der Regel an der guten alten Tradition festhält und in jedem seiner Bilder, wenn er sich von seinem phantastischen Sinne gefangennehmen läßt, das gründliche Studium Ruysdael's und Hobbema's verräth, hat sich der vor wenigen Jahren (1851) verstorbene Turner nicht allein von allen Mustern, sondern zuletzt von der Natur und Wirklichkeit selbst emancipirt, seine glänzende Technik z. B. in der Wiedergabe des Sonnenlichts mit beispielloser Rücksichtlosigkeit misbraucht und den musikalischen Effect der Farbe bis an die äußerste Grenze getrieben. Alles Gegenständliche, alle Formen und Linien werden verwischt, nichts erblickt das Auge auf seinen jüngsten Bildern als eine zuweilen allerdings harmonische Zusammenstellung von Farbentönen. Er malte in der letzten Zeit nicht, was er sah, sondern was er mit einer fremdartig gefärbten Brille zu sehen sich einbildete. An Turner reiht sich Etty, während Anthony nur in kleinlicher Naturnachahmung sich bewegt. Danby hat mit großem Erfolge die poetische Stimmung in den landschaftlichen Motiven hervorgehoben, aber hier und da wieder dem Farbengefühle auf Kosten der Formenbestimmtheit und Klarheit einseitig Folge geleistet. Auch Allan gelang es, die äußern Naturformen durch Anklänge an geistiges Wesen zu beleben. Stanfield fesselt durch die Vielseitigkeit seiner Begabung: Schlachtenbilder, Schloßansichten, Seestücke, Schilderungen der nordischen und südlichen Natur, Alles geht gleich gelungen aus seinen Händen hervor. Constable hat sich dagegen in eine Specialität (Regenschauer) hineingelebt; aber dies muß immer noch als eine viel geringere Einseitigkeit gelten im Vergleich zu Lee, der jedem Motive das

Gepräge seiner subjectiven Manier einförmig aufdrückt. Auch Creswick, Harding und Linton, welche Beide die italienische Natur wiedergeben, und noch viele Andere zählen unter den tüchtigsten Landschaftern des Landes. Obgleich sie nur sämmtlich Coloristen sind und die Farbenwirkungen, das Spiel der Reflexe als die wichtigsten Ausdrucksmittel betrachten, so gehen sie doch alle unverbunden nebeneinander und haben sich über Grundrichtung und Ziel noch nicht geeinigt.

Es bleibt uns noch übrig, die Frage zu berühren, ob nicht die Aquarellmalerei die eigenthümliche, nationale Kunstweise Englands bilde und an die Ausbildung dieses Materials vielleicht die weitere Entwickelung der englischen Kunst sich knüpfe, sodaß dadurch auch die einzuschlagende Richtung bedingt würde. Von der Malerei in Wasserfarben so gering zu denken, als könne dieselbe ernsten künstlerischen Zwecken nicht dienen, dazu liegt kein Grund vor, am wenigsten in England, wo dieser Kunstzweig durch vieljährige enthusiastische Pflege die Grenzen seiner Wirkungskraft in erstaunlichem Umfange erweiterte. Von dem Trockenen, Harten, Fleckigen, was unsere Aquarellbilder verunstaltet, ist hier keine Spur zu erblicken; auch der denselben vorgeworfene Mangel an Kraft und Tiefe der Farbentöne erscheint vollkommen beseitigt. Man darf nicht etwa an flüchtige landschaftliche Skizzen denken, wenn man die Ausstellungen der beiden londoner Gesellschaften der painters of water colours betritt. Die Aquarellmalerei Englands wagt sich bis in die Nähe der historischen Kunst und hat die traditionellen engen Grenzen längst verlassen. Copley Fielding's oder Turner's Landschaften in Wasserfarben, an welche sich Callow, Glover, Harding, Taylor, Stanley, Trout und andere schon Genannte anschließen, Nash's Intérieurs lassen den Gedanken an die Beschränktheit des Materials gar nicht aufkommen. Der gefährliche Theil einer Aquarelllandschaft, der Himmel, ist bei diesen Künstlern mit einer

Meisterschaft behandelt, der Farbenton so rein und ineinanderfließend, daß der technische Vorgang ein wahres Wunder erscheint. Noch höher steigt unser Staunen bei der Betrachtung der Genrebilder in Aquarell, z. B. Lewis' Schilderungen aus dem orientalischen Leben, welche eine köstliche Wahrheit athmen und dabei eine feine und vollendete Ausführung zeigen; Haag's Bilder aus dem Leben der Königin Victoria im Hochlande; ferner die Werke von Corbould, Cattermole, M. W. Hunt, Topham, Warren. Bei Einzelnen kann man die Erinnerung an venetianische Farbenpracht kaum abwehren. Vielfach rührt die großartige Wirkung von der vollendeten mechanischen Zubereitung des Materials, namentlich des Papiers her. Im Ganzen muß man jedoch die Annäherung an die Kraft der Ölmalerei dem Künstler selbst und seinem Vermögen als Verdienst anrechnen. Haben wir dies nun als eine Verirrung der Aquarellmalerei zu verdammen, und die unnütze und überflüssige Mühe zu beklagen, daß man mit einem spröden Materiale Wirkungen zu erzielen sucht, die besser und bequemer in einem andern Stoffe erreicht werden können? Gewöhnlich wird die Sache so entschieden, und schließlich die Aquarellmalerei doch nur dem Dilettantismus zur Pflege überwiesen. Gegen das Letztere müssen wir unbedingte Einsprache erheben; aber auch gegen die Richtigkeit der ersten Behauptung regen sich Zweifel, wenn man erwägt, daß die Aquarellmalerei, trotz des Wetteiferns mit der Ölmalerei, eine starke Eigenthümlichkeit bewahrt, und daß die Richtung der englischen Kunst vom reinen Materialismus oder Realismus merklich abweicht. Den Anflug des anmuthig Phantastischen, die subjective Färbung, die Ausmalung des Kleinsten und Einzelsten streng nach der Natur, während über das Ganze doch der Hauch freier Erfindung und besonderer Empfindung ruht, läßt sich dies Alles nicht vielleicht nur mit Wasserfarben vollendet wiedergeben? Wer die enge Beziehung zwischen dem technischen Materiale und dem

künſtleriſchen Stile auf allen Gebieten der bildenden Künſte kennt, wird dies nicht als eine Unmöglichkeit erachten. Wir können die Frage nicht beantworten, da wir noch keinen hinreichend langen Zeitraum der Entwickelung zu überſehen vermögen, halten ſie aber der Erwägung werth und zugleich jedenfalls das abſprechende Urtheil über die engliſche Aquarellmalerei für ein voreiliges.

Die Kunſtmächte zweiten Ranges.

Mit einem wehmüthigen Gefühle ſchreiten wir an die Betrachtung der Wirkſamkeit der untergeordneten nationalen Kunſtmächte; denn an ihrer Spitze ſteht die ehemalige Heimat der Kunſt — Italien. Das Land, welches ehedem die Spalten der Kunſtgeſchichte faſt ausſchließlich füllte, muß gegenwärtig nur nebenher genannt werden, und iſt von der modernen Kunſtpflege nahezu ausgeſchloſſen. Das Beſſere überdies, was hier noch angetroffen wird, leiſten nicht die Söhne des Landes, ſondern die fremden Künſtlercolonien. Die täglich zunehmende Verarmung der italieniſchen Staaten geſtattet keine ausgedehnte architektoniſche Thätigkeit, kaum daß die herrlichen Denkmale der Vergangenheit nothdürftig erhalten und ausgebeſſert werden. Damit geht natürlich auch für die monumentale Malerei die Gelegenheit der Ausbildung verloren. Und doch kann nur jene allein nach Anlage und Tradition des italieniſchen Volks auf eine erfolgreiche Pflege rechnen. Die eine wie die andere drängen zum Idealismus hin. Im Geiſte des ſüdlichen Volks liegt nicht die Neigung, ſich mit innigem Gefühle in die Wirklichkeit hineinzuleben und unter ihrer harten Schale den reichen poetiſchen Kern zu erſpähen. Nordiſchen Künſtlern, wie Gurlitt, Willers, blieb es überlaſſen, die maleriſchen Reize der landſchaftlichen Natur Italiens zu verkörpern, und ein Sohn der Alpen, L. Robert, mußte kommen, um

uns die Schönheit des italienischen Volkslebens zu schildern. Den einheimischen Künstlern mangelt der realistische Sinn. Als ein Verbrechen an der nationalen Größe wurde es angesehen, als der Bildhauer Bartolini in Florenz, ein Schüler David's, den Versuch machte, den Realismus in die Sculptur einzuführen. Aber die ideale Richtung bedarf einer noch strengern Zucht als der Realismus, wo die Nothwendigkeit, den Spuren der Natur nachzugehen, die Phantasie vor Ausschreitungen über das Einfache und Maßvolle leicht bewahrt. Im Kreise der idealen Kunst wird dies nur durch die Unterordnung unter die Architektur bewirkt. Hätte die monumentale Kunst in Italien eine regere Theilnahme gefunden, hätten die italienischen Maler gleich den deutschen die Krisis romantischer Begeisterung durchmachen können, so war es immerhin möglich, daß ein geringerer Grad der Verwilderung eingetreten und die grenzenlose Nüchternheit der modernen Italiener eingedämmt worden wäre. Es kann nicht auffallen, noch weniger den einzelnen Individuen zum Vorwurfe gereichen, daß die Kunstweise David's am Beginne des Jahrhunderts auch hier heimisch wurde. Frankreich fodert von Italien gegenwärtig den Tribut zurück, den es vor drei Jahrhunderten an dasselbe entrichtet: es bestimmt jetzt ebenso allgemein die Bildung der romanischen Völker, als dies in frühern Zeitaltern das durch das Studium der Antike aufgefrischte Italien that. Dann bildet der Rückgang auf das Classische und Plastische einen allgemeinen Einschnitt in die moderne Kunst, dem sich kein Volk und keine Kunstgattung entziehen konnte. Ja man darf auch zugeben, daß innerhalb des von David bestimmten oder wenigstens mittelbar sich ihm anschließenden Kreises die italienischen Künstler, wie Appiani, Camuccini, Landi, Benvenuti, nicht zu den schlechtesten Vertretern der classischen Richtung gehören. Eine gewisse Handfertigkeit und Farbenklarheit zeichnet sie aus. Aber ein erheblicher Fortschritt darüber hinaus wurde noch nicht ge-

wonnen. Die größte Regsamkeit entfalten noch die ober italienischen Staaten, wo ja auch die moderne Bildung eine weitere Stätte gefunden hat. Wir können zwar den nackten Frauen des Venetianers N. Schiavoni keinen besondern Werth beilegen: sie erfreuen weniger den unbefangenen Sinn, als sie ermüdete Sinne kitzeln; aber wir müssen bei Hayez (Mailand) wenigstens den guten Willen (und außerdem eine gewandte technische Praxis) anerkennen, aus dem banalen Vorstellungskreise der Idealisten sich zu retten und die Kunst dem concreten Leben zu nähern, mögen auch seine historischen Schilderungen an die unreifen Versuche jugendlicher Dramatiker erinnern. Die Brüder Domenico und Guglielmo Induno in Mailand würden auch diesseit der Alpen auf Beifall rechnen können, da eine frische, lebendige Auffassung die harte Modellirung, das silhouettenartige Abheben der Figuren vom Hintergrunde vergessen läßt; wie denn überhaupt die mailänder Schule (Conconi, Appiani, Molteni) ein regsames Streben entwickelt und das moderne Genre auf italienischem Boden heimisch zu machen sich bemüht. Aber der Ruf keines einzigen Künstlers, auch wenn wir Giacomelli in Turin, Bellucci in Florenz, Cavalleri hinzurechnen, reicht bis zu uns; von keinem einzigen läßt sich behaupten, daß er die moderne Kunstbildung weitergeführt oder auch nur für eine berechtigte Seite unsers Lebens und unserer Anschauungen einen neuen künstlerischen Ausdruck gefunden habe.

Die Thätigkeit auf dem Gebiete der Plastik erscheint von einem bessern Erfolg gekrönt, nicht weil der plastische Sinn der Italiener eine besondere Reinheit besäße, sondern weil den meisten übrigen Völkern das Handgeschick zur äußern Vollendung der Sculpturen mangelt, dieses aber hier, von einer vielhundertjährigen Übung getragen, eine weite Verbreitung genießt. Bekanntlich spielt in der Marmorplastik das Handwerk eine große Rolle. Die geschickteste Hand kann zwar nach der Fertigung des Modells dem

Werke keine bedeutende neue Schönheit hinzufügen, eine ungeschickte Hand dagegen alle Schönheiten des erstern zerstören. Den nordischen Bildhauern strömen die plastischen Ideen in Fülle zu, sie haben auch einen reinen und reichen Formensinn; aber die Sicherheit des Handwerks können sich die wenigsten erwerben. Da treten die Italiener wohlthätig ergänzend hinzu. Seit Menschengedenken ist hier die Marmorarbeit heimisch; eine uralte Tradition hat jeden Einzelnen mit den zahlreichen und wichtigen Kunstgriffen vertraut gemacht, welche allein eine sichere und glänzende Technik schaffen. So konnte nicht allein in Carrara eine Sculpturindustrie erstehen, welche in Verbindung mit der Steinbrucharbeit über 4000 Menschen beschäftigt, und ihren Markt über die ganze Welt ausdehnt, sondern auch ein ganz eigenthümliches Wechselverhältniß sich ausbilden, nach welchem die Ausführung der meisten in Italien von französischen, deutschen, englischen, skandinavischen Künstlern entworfenen Statuen italienischen Händen übergeben wird. Thorwaldsen beschäftigte z. B. in seiner Werkstätte in der Blüte seiner Wirksamkeit nicht weniger als 24 italienische Gehülfen. Daß darunter nicht etwa bloße Handlanger verstanden werden, beweisen die Namen Bienaimé, Marochetti, Tenerani, die sich in dieser Zahl vorfinden. Ein ähnliches Zusammenwirken kann bei den meisten nordischen Bildhauern beobachtet werden. Ihr Verdienst soll dadurch auf keine Weise geschmälert werden, aber auch die Anführung dieser Thatsache nicht unterlassen bleiben, weil sie die große technische Gewandtheit der Italiener beweist. Sie ist nicht allein die Haupteigenschaft der namenlosen Künstler, welche des sichern Brots wegen in einer fremden Werkstätte als scarpellini arbeiten, auch bei den namhaften italienischen Künstlern macht sich dieselbe auffallend geltend. So z. B. bei Tenerani, der an der Spitze der italienischen Bildhauer steht, aber äußerst selten, sowol in den frei erfundenen wie in den zahlreichen Gedächtnißstatuen, uns mit

einem andern Gefühle als jenem der Bewunderung des vollendeten Machwerks entläßt. Die technische Gewandtheit verleitet auch die italienischen Bildhauer häufig zu Bravourarbeiten (verschleierte Frauen), welche in den modernen Kunstkreisen sonst selten vorkommen. Wäre das Geschick dem Florentiner Bartolini freundlicher gesinnt gewesen, so hätte er wol allen Zeitgenossen den Rang abgelaufen. Von widrigen Zufällen verfolgt, hat er keine nachhaltigen Spuren seiner Wirksamkeit hinterlassen. Immerhin bleibt ein bedeutsames Werk seine Pyrrhusgruppe, wie die gleichnamige des Pio Fedi. Jener stellte dar, wie Pyrrhus den Astyanax über Trojas Mauern schleudert, dieser behandelte den Raub der Polyxena. Auch Magni's Arbeiten (Sokrates), jene von Fraccaroli (Scene aus dem bethlehemitischen Kindermord, Dädalus, Achill u. s. w.), Cacciatori, Galli in Mailand, Gandolfi in Florenz, Bienaimé, Opici, Jacometti, Benzoni in Rom, Della Torre in Verona u. A. haben mannichfache Verdienste und zeigen, daß die Natur wenigstens die Individuen noch reich begabt, wenn auch eine nationale Kunst nicht mehr besteht.

Dieselben Umstände, welche den Vortritt der Sculptur in der heimischen italienischen Kunst bedingen, sind auch die Ursache, daß in der Künstlercolonie, die in Rom ihren Sitz aufgeschlagen hat, die Bildhauer ungleich Bedeutenderes leisten, auch verhältnißmäßig zahlreicher sind als die Maler. Ganz abgesehen davon, daß sie hier specielle Fachstudien von dem gewaltigsten Umfange treiben können und die herrlichsten Vorbilder für ihre besondere Kunstgattung stets vor Augen haben, während die Maler, wie die Dinge im gegenwärtigen Augenblicke stehen, nur allgemeine künstlerische Anregungen empfangen, so bietet für die technische Ausbildung der italienische Boden die trefflichste, ja die einzige Stätte. Man kann zum großen Maler sich entwickeln, auch ohne Rom betreten zu haben, aber es gibt keinen großen

Bildhauer, der nicht Rom einen großen Theil seiner Bildung verdankte. Was die Tüchtigkeit der römischen Bildhauercolonie betrifft, so wollen wir nur aus dem deutschen Kreise an die Namen Achtermann und Hoffmann, Beide im religiösen Kunstgebiete thätig, Steinhäuser (Mädchen mit der Muschel, Goethe), E. Wolff (Amazone, Achilles), Imhoff, Wagner, Wittig (Hagar und Ismael), Kümmel (Ballonschläger), Troschel, Levy erinnern. Diesen Namen hat das jüngere Malergeschlecht keine ebenbürtigen entgegenzustellen. Rom kann überhaupt nicht mehr auf die hervorragende Stellung Anspruch machen, welche es noch vor wenigen Jahrzehnden in dem europäischen Kunstbetriebe einnahm; nirgends zeigt sich aber seine gesunkene Bedeutung so deutlich als auf dem Gebiete der Malerei. Wo sind die Zeiten hin, als hier Horace Vernet Thorwaldsen bekränzte, Overbeck und Cornelius zusammenwirkten, der Bajocco-Orden blühte, wo Reinhart, Koch, Catel, Riepenhausen eine reiche Schar jüngerer Freunde um sich sammelten, und diese durch weisen Rath auf die rechte Bahn zu bringen stets bereit waren, wo mit der Luft selbst der Trieb zum ernsten Wirken, das energische Streben nach Vollendung eingeathmet wurde, und auch mittlere Talente, durch die anregende allgemeine Atmosphäre gehoben, Tüchtiges leisteten. Die römische Luft scheint gegenwärtig jene beneidenswerthe Eigenschaft eingebüßt zu haben. Oder vielleicht halten nur noch unbedeutende Talente die Pilgerfahrt nach Rom der Mühe werth? Gewiß ist, daß man unter den jüngern Künstlern weder die Bildung antrifft, welche den Umgang mit der ältern Generation so überaus anziehend und lehrreich machte, noch jene technische und gediegene Kraft, die unsere heimischen Meister auszeichnet. Die Aussicht aber, daß sich diese Verhältnisse wieder zum Bessern wenden könnten, dürfte kaum vorhanden sein, da die immer enger sich gestaltende Verknüpfung unserer Kunst mit dem wirklichen Volksthume ein künstlerisches Wirken

auf fremdem Boden, unter fremden, oft feindlichen Einflüssen im Grunde unmöglich machen muß. Es kann vielleicht die nationale italienische Kunst noch einmal ihre Wiedergeburt feiern, Italiens Hauptstadt aber wird wol nimmermehr wieder den Vorort der europäischen Kunst bilden.

Werfen wir nun einen flüchtigen Blick auf Spanien, auf die Heimat Murillo's: hier ist die Aussicht auf Kunstentwickelung noch trostloser als in Italien. Und wie könnte dies auch bei den wüsten, zerrissenen Zuständen des Landes und Volkes anders sein! Zwei Richtungen stehen in Spanien einander in der Malerei (von einer erfolgreichen Thätigkeit auf den andern Kunstgebieten haben wir keine Anschauung und auch keine mittelbare Kunde) gegenüber. Der jüngere Madrazo bewahrt die Abhängigkeit von der neuern französischen Schule, wie sein Vater, wie Aparicio und die Maler am Beginne des Jahrhunderts an David festhielten. Galofré dagegen, Mendoza und einige wenige Andere nähern sich der Weise, welche die Deutschrömer in den zwanziger Jahren begründet hatten. Hier und da werden einzelne Stoffe aus dem nationalen Leben aufgegriffen. Wir sahen auf der Weltausstellung zu Paris die Stiergefechte von zahlreichen Künstlern verherrlicht, die Phantasie von Castellano, Espinosa, Luca mit Toreros und Picadores erfüllt. Obgleich aber die Namen Ribera und Murillo auch in der neuesten spanischen Künstlergeschichte heimisch sind, so sucht man dennoch vergebens nach Anklängen an die alte Schule. In den zahlreichen Porträtbildern, mit deren Fertigung die spanische Malerei das Leben fristet, erwartete man doch die Wiederbelebung der herrlichen Traditionen: in der Technik sollte die berühmte Virtuosität in der Handhabung des Helldunkels bewahrt sein. Davon ist aber keine Spur vorhanden: harte, grelle, lichte Farben verletzen das Auge und lassen einen Ruhepunkt für dasselbe vermissen.

Ein abgeschlossenes, wesentliches Kunstleben kann in der Schweiz keine Stätte finden. Die Lagerung des Roma-

nischen und Germanischen nebeneinander, die Sonderung nach Sprache und Nationalität findet im Kreise der bildenden Künste einen entsprechenden Ausdruck. Deutsche und französische Einflüsse machen sich bemerkbar, und an die eine oder andere Weise lehnen sich die meisten Schweizerkünstler an; ja einzelne haben nur ihren Geburtsort in der Schweiz, gehören aber ihrem künstlerischen Wesen nach vollständig dem Nachbarlande an. Wir stoßen auf Schüler von Kaulbach, Overbeck (der in seinen Jugendjahren viel bewunderte, gegenwärtig erfindungsmatte Paul Deschwander in Stanz reiht sich in Schule und Richtung an den römischen Altmeister), und finden namentlich auf der münchener Akademie stets ein Contingent schweizer Zöglinge. Auch französische Muster üben eine große Anziehungskraft. Zu Ingres gingen Lugardon in Genf und Gsell aus St.-Gallen, zu Gleyre der Genremaler Meuron in Neufchâtel, zu Cogniet der ebenfalls aus Neufchâtel stammende Moritz u. s. w. in die Lehre. Die Schuld, welche die Schweiz so Frankreich gegenüber belastet, wird auf der andern Seite dadurch wiederaufgehoben, daß so viele Helden der französischen Kunst, wie Pradier, L. Robert, Gleyre, helvetischen Ursprungs sind. Halten wir die deutsche und die romanische Schweiz gegeneinander, so finden wir das künstlerische Übergewicht entschieden auf der Seite der letztern. Dort stoßen wir, außer dem schon genannten Deschwander und dem jüngst verstorbenen Konrad Zeller, noch auf den tüchtigen Thiermaler Koller, auf einige Landschafter wie Ulrich, Scheuchzer und die trefflichen Aquarellisten Meyer und Suder. Die romanische Schweiz zählt nicht allein zahlreichere Künstlerkräfte auf (z. B. die Genremaler Grosclaude aus Locle, E. Girardet [aus Neufchâtel] in Brienz, Hébert und den witzigen Töpffer in Genf, Aurelio Robert, den trefflichen Bautenmaler in Neufchâtel), sondern besitzt auch in Genf eine reich entwickelte, eigenthümliche Landschaftsschule. Um Diday und dessen großen Schüler Calame gruppirt

sich ein Kreis von Künstlern: Delapeine, George, Duval, Bacof, Dunant, Bryner (in Lausanne), Castan, welche Alle von dem Geiste des Meisters berührt werden und ein tiefes Verständniß der Alpennatur mit einer brillanten Technik und sinnigen Auffassungsweise verbinden.

So wenig als die Schweiz, vermögen auch die skandinavischen Länder eine bestimmende Rolle in der modernen europäischen Kunst zu spielen. Man kann Thorwaldsen's große antike Natur auf nationale dänische Wurzeln nicht füglich zurückführen: er ist eine Ruhmessäule des dänischen Volks, aber aus einer besondern dänischen Cultur und Stammesanlage keineswegs erklärbar. Dann beweisen auch seine Schüler und Nachfolger, Freund, Bissen, Jerichau, nicht eine specifisch-plastische Begabung der Dänen, da sie dem persönlichen Vorbilde des Meisters ihre Tüchtigkeit verdanken. Unsere Kunstbildung ist zu nicht geringem Theile europäischer Art, sie ist allen Nationen, die zur civilisirten Welt rechnen, gemeinsam und aus diesem Grunde die Abstammung des einzelnen Künstlers häufig von untergeordneter Bedeutung. Am meisten gilt dies von der Sculptur, deren Beziehungen zu unserer Bildung mittelbarer Natur sind, und wo der unverrückt auf die Antike gerichtete Blick alle andern Einflüsse zurücksetzt. So haben auch die beiden schwedischen Bildhauer Sergell und Byström eine bestimmte Stellung in der modernen Kunst Europas: man wird den Letztern stets unter die bessern Porträtbildner der Gegenwart rechnen und in die Reihe der gewandtesten Marmorarbeiter stellen, aber schwerlich ein specifisch-schwedisches Element an ihnen erkennen. Freund (gest. 1840) und der jüngst verstorbene Fogelberg versuchten zwar mit großem Erfolge ausschließlich skandinavisches Leben plastisch wiederzugeben, durch die Verherrlichung der nordischen Götterwelt und Sage einen neuen Stoffkreis der Sculptur zuzuführen. Man kann dieses Unternehmen nicht laut genug anerkennen, und muß darin einen jener glücklichen Griffe erblicken, der uns auf

einmal in den Besitz eines reichen Schatzes setzt. Aber mit der Auffrischung der Ideenwelt ist nicht nothwendig eine durchgreifende Veränderung des Formensinns verknüpft, und zudem die Möglichkeit, ja wie wir wenigstens hoffen, die Wahrscheinlichkeit nicht ausgeschlossen, daß auch die deutsche Phantasie dem Verständnisse des nordischen Götterwesens sich öffnen werde. Die Antike wird dann allerdings in ihrer praktischen Geltung enger begrenzt, das Formenideal aus einer andern Quelle geschöpft werden. Gelingt es, Typen für diesen Gestaltenkreis zu schaffen, ähnlich wie sie die antike Kunst für die griechischen Götter und Helden festsetzte, gelingt es weiter, die nordischen Mythen dem Volksbewußtsein so tief und unmittelbar einzupflanzen, daß die sinnliche Anschauung der plastischen Gestalt gleichzeitig das Wesen derselben aufhellt, so darf die Plastik auf eine neue Periode des Aufschwungs rechnen. Wir hoffen jedoch erst auf diese Zeit, wir sehen sie nicht und können deshalb in der Darstellung der gegenwärtigen Kunstzustände nicht näher auf diesen Punkt eingehen.

Es erübrigt nur noch, die bedeutendern Malerkräfte der skandinavischen Länder namentlich anzuführen, wobei wir nur die häufige Verpflanzung derselben auf deutschen Boden (norwegische und schwedische Künstler in Düsseldorf) in Erinnerung bringen, als einen weitern Beleg für die Erschlossenheit des modernen Kunstlebens. Marstrand steht wenigstens officiell an der Spitze der dänischen Malerei und hat sich durch seine römischen Schilderungen einen verdienten Beifall errungen; Dalsgaard erinnert in seiner Mormonenpredigt in einer Werkstätte an Tidemand's Auffassung; Simonsen verwerthet seine orientalischen Studien und führt seinen Landsleuten ähnlich wie Sonne Scenen aus der neuesten Kriegsgeschichte vor die Augen. Die dem wasserreichen Dänemark so naheliegende Marinemalerei findet an W. Melby einen ausgezeichneten Vertreter; in demselben Kunstzweige entwickeln auch Sörensen, Larson eine an-

ſprechende Thätigkeit. Von einer däniſchen Landſchaftsſchule kann zwar nicht die Rede ſein; doch bietet das ſchöne däniſche Waldland, die Haiden und Seen der Phantaſie mannichfache Anregungen und verleihen den däniſchen Landſchaften von Boeſen, Eilerſen Lunde, Skoogaard, Schovelin, Libert, Kjaerſchan einen beſondern Reiz. Die hervorragendſten norwegiſchen Maler Gude und Tidemand wurden bereits früher von uns erwähnt. Auch Eckersberg, Müller, Beide Landſchaftsmaler, beſitzen deutſche Bildung. Der Marinemaler Bennetter zählt zu Gudin's Schülern, und ſelbſt bei dem durch die Aufhellung der norwegiſchen Holzbaukunſt hochverdienten Dahl, dem Everdingen unſerer Tage, iſt keine Abgeſchloſſenheit und enge Begrenzung der Phantaſie bemerkbar. Zu den namhaften ſchwediſchen Malern zählen der in Paris geſtorbene Wickenberg, Nordenberg in Düſſeldorf, Beide dem Genrefache zugewandt, und der Erſtere allen Freunden glänzender Détailbehandlung wohl bekannt, der ſchon erwähnte Marinemaler Larſon, Höckert, Ternberg, Ringdahl u. ſ. w.

Vollends abhängig von der Kunſtweiſe der weſtlichen Länder erſcheinen die Slawen und Magyaren. Nicht als ob es an tüchtigen Künſtlerkräften unter denſelben mangelte; aber in dem nationalen Organismus derſelben iſt der Kunſt keine Stelle eingeräumt. Die nationale Bildung eines Theils dieſer Völker hat noch keine künſtleriſche Form errungen, wie dies namentlich in Rußland der Fall iſt, welches ſeinen Kunſtbedarf aus dem Auslande holt oder hier ſeine Künſtler erziehen läßt, darin mit Nordamerika (der Bildhauer Crawford in Rom, der Maler Hunt in Paris) übereinſtimmend. Bei einem andern Theile der ſlawiſchen Völker ſcheinen die hiſtoriſchen Verhältniſſe die Miſchung mit fremden Culturelementen geradezu zu bedingen. Die böhmiſchen Künſtler verdanken der Mehrzahl nach dem Studium der münchener Schule ihre Bildung. Erſt in der neueſten Zeit wurde auch die Nachbildung belgiſcher Technik verſucht und

der Anziehungskraft Folge gegeben, welche Paris auf das jüngere Künstlergeschlecht ausübt. Ein nachhaltiger Einfluß dieses Studienganges konnte natürlich noch nicht bemerkt werden; doch haben wenigstens Einzelne, wie der Pole Rodakowski und namentlich Jaroslaw Czermak aus Prag, Gallait's einziger Schüler, diesem Einflusse die glänzendsten Erfolge zu danken. Auch Ungarn besitzt mehre tüchtige Künstler, z. B. den Landschaftsmaler Marko, aber keine eigenthümliche Kunstweise. Jugendliche Unklarheit hat zwar in diesen Kreisen den Glauben verbreitet: das Aufgreifen von Motiven aus der nationalen Geschichte reiche hin, um auch eine nationale Kunstweise zu schaffen, Hussitenbilder, Czikosschilderungen müssen auch die formelle Seite der Phantasie national färben. Solche Meinungen, namentlich wenn sie in einer Zeit der Gährung und herrschender politischer Leidenschaft auftauchen, sind verzeihlich, andererseits aber auch das Irrige derselben so einleuchtend, daß es gewiß einer besondern Widerlegung derselben nicht mehr bedarf.

Schlußbetrachtung.

Wir ſtehen am Ende unſerer Betrachtungen. Es wird das Verſtändniß des Ganzen erleichtern, wenn wir ſchließlich die Reſultate unſerer Erwägungen in einer knappen Überſicht zuſammenfaſſen.

Einen einheitlichen Bauſtil, welchem die Gegenwart ein beſtimmtes Gepräge aufdrückte, der als ein organiſcher Ausdruck unſerer Anſchauungen gelten könnte, fanden wir nicht vor. Auf architektoniſchem Gebiete zeigte ſich die moderne Bildung der friſchen ſchöpferiſchen Kraft bar. Wir beklagen dies nicht, weil wir die Unmöglichkeit einer concreten architektoniſchen Schöpfung durch eine reflectirte Cultur einſehen, und verſchließen auch nicht das Auge vor dem Guten und Tüchtigen, welches die moderne Bauthätigkeit offenbart. Zunächſt muß die gründliche Vertiefung in das Weſen der vergangenen und durch Tradition geheiligten Bauweiſen als ein beſonderer Vorzug unſerer Kunſt betont werden. Wir können uns nicht der Nachbildung derſelben entſchlagen, wir bauen nach alten Muſtern, aber wir bauen ſo, daß unſere Nachbildungen die Vergleichung mit dem Original nicht ſcheuen dürfen. Wir ahmen die Meiſterwerke der ältern Perioden nicht allein nach, wir verſtehen auch dieſelben, und legen dieſes Verſtändniß in unſern Werken treu nieder. Welche reine Wiederbelebung die antike Architektur durch Schinkel und ſeine Genoſſen erfahren hat, iſt allgemein bekannt. Die

Renaissance der Gothik, die Vertiefung in die mittelalterliche Bauweise umfaßt noch weitere Kreise. Die Gothik wurde uns Deutschen zunächst durch die neuerrichtete kölner Bauhütte nahegebracht. Aus dieser gingen Männer hervor, denen selbst Pierre de Montereau seinen Beifall nicht versagen könnte. Denn nicht blos mit liebevoller Treue wird das Riesenwerk fortgesetzt, auch das tiefe Verständniß, das vollendete Handwerk, die frische Phantasie unserer zeitgenössischen Werkleute müssen wir bewundern. An die kölnische Bauhütte knüpft sich auch die glückliche Auffrischung der mittelalterlichen Plastik, es wird uns durch Mohr's Werke der Beweis geliefert, daß man das Wesen der christlichen Sculptur wiedergeben könne, ohne unsern empfindlichern Formensinn zu verletzen. Und nicht Deutschland etwa allein, auch England, ja dieses in noch viel höherm Grade, hat sich mit inniger Liebe der gothischen Architektur zugewendet und die schwierige Aufgabe, dieselbe unsern Bedürfnissen und Anschauungen anzupassen, in vielen Werken glänzend gelöst. Unsere Baukunst ist aber noch mehr als eine gründliche und verständige Restauration alter Stile. Die künstlerischen Vorzüge, die ein Individuum aus sich heraus entwickeln kann, werden bei unsern Architekten nicht vergeblich gesucht. Schönheitssinn, Geschmack, technische Gewandtheit sind in London wie in Berlin und Hamburg, in München und Hannover wie (wenigstens in der letzten Zeit) in Wien zu Hause. Ja noch mehr und Größeres wurde versucht. Es gibt nur einen einzigen Weg, aus der gründlichen Nachbildung der traditionellen Weisen allmälig zu einer gewissen Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit zu gelangen. Wir kennen die Grundlagen der erstern. Lassen sich dieselben nicht in einzelnen Fällen noch weiter und höher entwickeln, nicht aus den gegebenen traditionellen Elementen neue Verbindungen herstellen? Das Problem ist aufgeworfen; es kann, es wird gelöst werden. Zunächst sind es freilich nur verständige Combinationen, die sich als Lösungen ankündigen.

Aber die rohe mechanische Mischung, die Afterbildungen sind wenigstens beseitigt. Betrachten wir nur die energische Baubewegung auf deutschem Boden. Als Eisenlohr seine Eisenbahnbauten in Baden an den Holzbau anlehnte, warf er einen zündenden Funken in unsere Kunst. Er zeigte, wie die Architektur auf Land und Leute bezogen werden müsse, wie ihr das Gepräge der Naturnothwendigkeit gegeben werden könne. Als Hübsch in seinen Entwürfen und Ausführungen es versuchte, antikes Ornament mit romanischer Flächengliederung zu verbinden, den todten Architrav verbannte, den Rund- und flachen Stichbogen zu Ehren brachte, bewies er, daß die Reihe constructiver Erfindungen noch nicht geschlossen sei. Ob Stier in Berlin oder Bürklein in München den Schatz heben werden, ob ein Deutscher, ob ein Brite die Bahn brechen, ob und in welcher Weise antike Harmonie den mittelalterlichen Bauformen oder die strenge Erhabenheit des christlichen Geistes griechischen Baugestalten einverleibt werden kann, oder ob wir ganz und gar zur Tradition zurückkehren werden, können wir nicht sagen. Es ist wahrscheinlicher, daß sich ein Glied der Entwickelung an das andere allmälig anlegen und erst eine ferne Zeit den Abschluß und die Vollendung schauen werde. Genug, daß wir unserer Architektur die Entwickelungsfähigkeit nicht absprechen können, den Beginn einer gesunden architektonischen Anschauung erlebt haben.

Die Herrlichkeit der Griechenzeit wird unsere Sculptur niemals erblicken; zum unbedingten Stillstande und Verfalle ist sie deshalb aber noch nicht verurtheilt, auch wenn wir eingestehen, daß ein Wirken im Geiste der Antike, wie es Thorwaldsen z. B. durchführte, nur in den seltensten Fällen eintreten und die allgemein gültige Richtung unserer Kunst nicht bestimmen könne. In der sogenannten Genreplastik tritt uns ein noch nicht ausgelebter Kreis entgegen, der frische, ursprüngliche Ideen verlangt und ideale Formen willkommenheißt. Unsere Helden in die Gestalt eines Achilles

hineinzupreſſen, das geht nicht an; aber unſere Hirten, Jäger, Fiſcher in ein ideales Gewand zu hüllen, das unmittelbare Leben mit und in der Natur in einem verklärten Lichte zu ſchauen, darin liegt keine lächerliche Sentimentalität, weil unſere mechaniſirte Bildung allerdings alle unmittelbare, ſinnliche, friſche Thätigkeit allmälig in eine mythiſche Ferne entrückt, und ganze, volle Menſchen, welche das ökonomiſche Princip von der Theilung der Arbeit nicht bereits an ihrem Charakter und äußern Formen auch ausgeprägt haben, welche nicht als unſelbſtändige Theile eines ausgedehnten Ganzen exiſtiren, immer ſeltener werden.

Die Genreplaſtik wird häufig feiner individualiſiren müſſen, als es der hohe Stil der Alten verlangte. Dies wird aber umſoweniger ſtören, als das realiſtiſche Princip den wichtigſten Kreis der modernen Plaſtik, welcher das Gedächtniß unſerer Helden feiert und einen hiſtoriſchen Charakter annimmt, unbedingt beherrſchen muß. Hier gilt kein Schwanken und unſicheres Taſten, hier müſſen wir uns entſcheiden, entweder die Geſtalten von Männern, deren perſönliches Wirken im Gedächtniß der Nachwelt feſtgehalten werden ſoll, in eine allgemeine, ihre Individualität verbergende Maske zu hüllen, oder auf Koſten traditioneller Stilfoderungen die vollkommene Wahrheit als das erſte Bildungsgeſetz gelten zu laſſen.

Sollte die Entſcheidung noch ſchwanken, die Erwägung der eigenthümlichen Natur der Plaſtik den Glauben an die Herrſchaft des Realismus erſchüttern, ſo muß man den Blick auf das Gebiet der Malerei lenken, wo das realiſtiſche Princip noch viel mächtiger zutage tritt und als der allgemein beſtimmende Grund unſerer Kunſt ſich offenbart. Einzelne bevorzugte Geiſter werden noch immer der idealen Richtung nachleben, den Formen der Wirklichkeit nur ſoweit einen Werth beilegen, als ſie den Ausdruck großer und mächtiger Gedanken bilden, in den letztern eine auch über die äußern Formen ausgedehnte ſchöpferiſche Macht verehren. Als Durch-

ſchnitt und Regel jedoch behauptet ſich die realiſtiſche Kunſt, wie auch dieſe vorzugsweiſe, wenn nicht gar ausſchließlich von der Volksbildung und den allgemein gültigen Anſchauungen getragen wird. Wir lernten die Noth unſerer größten Idealiſten kennen, mit den natürlichen Ausdrucksmitteln der Malerei auszureichen, ihre ſtete Bedrängniß, daß die Ideenfülle das Formengefäß nicht überflute, ihre dauernde Gefahr, die geſetzmäßigen Schranken der Kunſtgattung zu überſchreiten. Wir ſahen auf der andern Seite die realiſtiſche Richtung in merkwürdig raſcher Weiſe fortſchreiten und von einem Siege zum andern eilen. Schon daran können wir eine Richtſchnur finden, wenn es gilt zu entſcheiden, ob ſich die Gunſt der Zeit nach rechts oder nach links wende. Die abſolute Gewißheit darüber, welches Princip zur Herrſchaft in der Kunſt der Gegenwart berechtigt und berufen ſei, gibt übrigens nicht die beſondere kunſtgeſchichtliche Betrachtung, ſondern allein die allgemein geſchichtliche Prüfung der Verhältniſſe und Zuſtände unſers Lebens. Wir konnten hier auf dieſe Prüfung unſerer geſchichtlichen Zuſtände nicht eingehen, ſondern mußten uns mit dem Ausſprechen der Reſultate und der Verſicherung begnügen, daß wir an tauſend und abermals tauſend Zeichen der Zeit im Realismus das herrſchende Princip der modernen Phantaſie erkannten. Daran werden wir auch bis auf eine beſſere Belehrung feſthalten. Nur die eine Furcht wollen wir noch beſchwichtigen, daß, wenn jede Kunſtgattung und jedes Kunſtwerk dem Realismus huldige, eine entſetzliche Einförmigkeit in unſerer Kunſtthätigkeit walten werde. Iſt der Realismus ein kräftiges und lebendiges Princip, befähigt, die Wurzeln unſers geiſtigen Daſeins und Wirkens zu nähren, ſo wird er innerhalb ſeiner Grenzen ſchon eine reiche und mannichfaltige Gliederung geſtatten, und namentlich jeder nationalen Eigenthümlichkeit ihr Recht und ihre Weiſe laſſen. Es iſt durchaus unwahr, daß die beiden Hauptvölker auf dem Gebiete der Kunſt, die Franzoſen und Deutſchen, in ihrer Thätigkeit ſich gegenſeitig

ausschließen. Die Lieblingsmeinung unserer Kritiker, zu uns sei das Reich des Idealismus gekommen, die französische Kunst befahre dagegen realistische Geleise, ist eine jener banalen Phrasen, die gedankenlos nachgebetet werden, ohne daß sich Jemand die Mühe ihrer nähern Prüfung nimmt. Gemeinsame Grundsätze der Bildung haben die Kunst der einzelnen Nationen gegeneinander erschlossen, ein übereinstimmendes Wirken, ein gleichartiges Streben nach demselben Ziele hervorgerufen. Wir begegneten der idealistischen Kunstrichtung auch in Frankreich, wir sahen ein mächtiges Anstreben realistischer Wirkungen auch in Deutschland. Trotz dieser tiefern Übereinstimmung wird doch Niemand ein französisches mit einem deutschen Kunstwerke verwechseln; Jeder auf den ersten Blick dort das größere Handgeschick, den regern Eifer, die alten Formentraditionen aufsuchen, hier das energische Streben nach Selbständigkeit, das weniger geübte, aber tiefer beseelte Auge erkennen, und in jeder Linie und in jedem Farbentone den Einfluß der nationalen Anschauungen fühlen. So wird es auch in der Zukunft bleiben. In der Zukunft! Gibt es denn aber auch eine Zukunft der Kunst? Seit Jahren wandelt die dumpfe Furcht um, das Leben der Kunst sei in der Vergangenheit bereits abgeschlossen, unserm industriellen, materiell gesinnten Geschlechte, dem Zeitalter der Eisenbahnen und Telegraphen seien andere Aufgaben als das Pinseln und Meiseln gestellt. Wir und die Menschen, die nach uns kommen werden, unterwerfen die Erde und die Natur unmittelbar dem Geiste. Was bedarf es dann noch ihrer Verklärung, ihrer Annäherung an geistiges Wesen durch die Kunst? Wer den Glauben an die ewige Wirksamkeit der Phantasie nicht in sich hat, wer da meint, die Kunst sei ein Confect, das wol trefflich schmeckt, aber zur Ernährung keineswegs beitrage, sie sei nicht vielmehr das tägliche Brot des Geistes: mit dem kann man nicht rechten, weil man sich mit ihm über die obersten Begriffe und Grundsätze nicht einigen wird. Der Kenner der

menſchlichen Natur fühlt keine bange Sorge um die Zukunft der Kunſt, weil er von dem ewigen Beſtande ihrer Wurzel, der Phantaſie, überzeugt iſt. Eine größere Bangigkeit beſchleicht uns, wenn wir an die Künſtler der Gegenwart denken, die vielfach, dem Himmel ſei es geklagt, von ihrem Berufe kaum eine beſſere Meinung hegen als die ärgſten Kunſtverächter, weder den Charakter der Zeit erkennen wollen, noch in dem Weſen ihrer Kunſt recht heimiſch ſind, und auf dieſe Art die Kriſis und den ſchwankenden Zuſtand der modernen Kunſt über Gebühr verzögern. Wir wollen jedoch nicht mit dieſem trüben Gedanken ſchließen, ſondern lieber noch einmal die glücklicherweiſe auch nicht ſeltenen vollendeten Leiſtungen in die Erinnerung zurückrufen, welche uns zu den beſten Hoffnungen und Ausſichten berechtigen. Möge ſie die nächſte Zeit noch zahlreicher bringen und ihnen ſchließlich der Sieg verbleiben.

Künſtlerverzeichniß.

Abkürzungen: A. = Architekt; B. = Bildhauer; G. = Genremaler; H. = Hiſtorienmaler; K. = Kupferſtecher; L. = Landſchaftsmaler; Sch. = Schüler.

Abel de Pujol, Alex., geb. 1787 in Valenciennes, Sch. v. David, H. in Paris.

Achenbach, Andr., geb. 1815 in Kaſſel, L. in Düſſeldorf.

Achenbach, Osw., geb. 1827 in Düſſeldorf, Sch. ſ. Bruders, L. in Düſſeldorf.

Achtermann, Wilh., geb. in Münſter, von Rauch u. in Rom gebildet, B. in Rom.

Adam, Albr., geb. 1786 in Nördlingen, Schlachten- und Pferdemaler in München.

Adam, Benno, geb. 1812 in München, Pferdemaler in München.

Afinger, J. Bernhard, geb. in Nürnberg, Sch. v. Rauch, B. in Berlin.

Aligny, Claude d', geb. 1798 in Chaumes, Sch. v. Regnault und Watelet, L. in Paris.

Allan, William, geb. 1782 in Edinburg, G. in Edinburg, † 1850.

Allemand, Fritz l', Schlachtenmaler in Wien.

Amaury-Duval, Eugène, geb. in Paris, Sch. v. Ingres, H. in Paris.

Amerling, Friedr., geb. 1803 in Wien, Sch. v. Lawrence, G. u. Porträtmaler in Wien.

Amsler, Samuel, geb. 1793 in Schinznach (Schweiz), K. in München, † 1849.

Antigna, Jean-Pierre, geb. in Orléans, Sch. v. Delaroche, G. in Paris.

Appert, Eug., geb. in Angers, Sch. v. Ingres, H. in Paris.

Appiani, Andrea, geb. 1754, H. in Mailand, † 1818.

Armitage, E., H. in London.

Artaria, Matth., geb. 1813 in Manheim, G. in Düſſeldorf.

Backhuyzen, Hendrik, geb. 1795 im Haag, L. u. Thierm. im Haag.
Bacof, Julius, geb. in Hamburg, Sch. v. Calame, L. in Genf.
Balze, Raymond, geb. in Rom, Sch. v. Ingres, H. Paris.
Barre, Jean, geb. in Paris, Sch. v. Cortot, B. in Paris.
Barry, Sir Charles, A. in London.
Bartolini, Lorenzo, geb. 1773 in Arezzo, B. in Florenz, † 1850.
Barye, Ant., geb. in Paris, Sch. v. Boſio u. Gros, B. in Paris.
Becker, Jakob, geb. 1810 in Dittelsheim, gebildet in Düſſeldorf, G. in Frankfurt.
Begas, Karl, geb. 1794 in Hainsberg, Sch. v. Gros, H. in Berlin, † 1855.
Bell, John, B. in London.
Bellangé, Joſeph, geb. 1800 in Paris, Sch. v. Gros, H. in Paris.
Bendemann, Eduard, geb. 1811 in Berlin, Sch. v. W. Schadow, H. in Dresden.
Benouville, François, geb. in Paris, Sch. v. Picot, H. in Paris.
Benouville, Achill, geb. in Paris, Sch. v. Picot, L. in Rom.
Benzoni, Joh., geb. in San-Gavazzo (Bergamo), B. in Rom.
Bewick, Thomas, geb. 1753 in Cherryburn, Formſchneider in England, † 1828 in Newcaſtle.
Biard, François, geb. 1800 in Lyon, Sch. v. Révoil in Lyon, G. in Paris.
Bida, Alex., geb. in Toulouſe, Sch. v. Delacroix, G. u. H. in Paris.
Biéfve, Ed. de, geb. 1808 in Brüſſel, gebildet in Paris, H. in Brüſſel.
Bienaimé, Luigi, geb. in Carrara, Sch. v. Thorwaldſen, B. in Rom.
Biermann, Fr., geb. in Berlin, L. in Berlin.
Biſſen, Herm., geb. 1798 in Schleswig, Sch. v. Thorwaldſen, B. in Kopenhagen.
Blaas, Karl, geb. in Tirol, gebildet in Rom, H. in Wien.
Bläſer, Guſt., geb. in Köln, Sch. v. Rauch, B. in Berlin.
Blechen, Karl, geb. 1797, gebildet in Italien, L. in Berlin, † 1840.
Bonheur, Roſa, geb. in Bordeaux, Sch. ihres Vaters u. v. L. Coignet, Thiermalerin in Paris.
Bonnington, R. P., geb. 1801, L. in London, † 1828.
Bosboom, Joh., geb. 1817, Sch. v. van Hove, Architekturmaler in Holland.
Boſio, François, geb. in Monaco 1769, B. in Paris, † 1845.
Boſſuet, F., Architekturmaler in Brüſſel.
Bouguereau, Adolf, geb. in La Rochelle, Sch. v. Picot, H. in Paris.

Boulanger, Louis, geb. in Berceil, Sch. v. Guillon-Lethière, H. in Paris.
Brackelaer, Ferd., geb. 1792 in Antwerpen, Sch. v. van Bree, G. in Antwerpen.
Brascassat, Jacques, geb. 1806 in Bordeaux, Sch. v. Richard u. Herſent, Thiermaler in Paris.
Brémond, Jean, geb. in Paris, Sch. v. Ingres u. Couder, H. in Paris.
Breton, Jules, geb. in Courrières, Sch. v. Drolling, G. in Paris.
Brion, Guſtav, geb. in Rothau, Sch. v. G. Guérin in Strasburg, G. u. L. in Paris.
Brometz, Aug., geb. in Kaſſel, gebildet in Italien, L. in Rom.
Brugger, Friedr., geb. 1815 in München, B. in München.
Bryner, Johann, geb. in Waſſerſtorf (Zürich), Sch. v. Calame, L. in Lauſanne.
Bürcklein, Friedrich, Sch. v. Gärtner, A. in München.
Bürckel, Heinr., geb. 1802 in Pirmaſenz, L. u. G. in München.
Bürckner, Hugo, geb. 1818 in Deſſau, Holzſchneider in Dresden.
Byſtröm, Joh. Nicol., geb. 1783 in Philippſtadt, Sch. v. Sergel, B. in Stockholm.

Cabanel, Alex., geb. in Montpellier, Sch. v. Picot, H. in Paris.
Cabat, Louis, geb. in Paris, Sch. v. Flers, L. in Paris.
Calamatta, Louis, geb. 1802 in Civita-Vecchia, Sch. v. Marchetti u. Giangiacomo, K. in Paris.
Calame, Alex., geb. in Vevay, Sch. v. Diday, L. in Genf.
Calide, A. T., B. in Berlin.
Campbell, T., gebildet in Italien, B. in London.
Camphauſen, Wilh., geb. 1818 in Düſſeldorf, Schlachtenm. u. G. in Düſſeldorf.
Carew, John E., B. in London.
Catel, Franz, geb. 1778 in Berlin, L. u. Architekturmaler in Rom, † 1856.
Catel, Frieb., geb. 1776, A. in Berlin, † 1819.
Cattermole, Georg, Aquarellmaler in London.
Cavallari, Ferd., geb. 1794 in Turin, gebildet in Rom, H. in Rom.
Cavelier, Pierre, geb. in Paris, Sch. v. David d'Angus u. Delaroche, B. in Paris.
Cauer, Franz, geb. 1742, H. in Wien, † 1819.
Chantrey, Francis, geb. 1782, B. in London, † 1842.
Chaſſériau, Theod., geb. in Samana (Südamerika), Sch. v. Ingres, H. in Paris, † 1856.

Chénavart, Paul, geb. in Lyon, Sch. v. Hérſent u. Ingres, H. in Paris, † 1856.

Cleſinger, A. S., geb. in Beſançon, ſeit 1843 bekannt, B. in Paris.

Coignard, Louis, geb. in Mayenne, Sch. v. Picot, Thierm. u. L. in Paris.

Coigniet, Léon, geb. 1784 in Paris, Sch. v. Guérin, H. in Paris.

Collins, William, geb. 1788, G. in London, † 1847.

Conconi, Moro, geb. in Mailand, H. in Mailand.

Conſtable, John, geb. 1776, L. in London, † 1837.

Cornelius, Peter von, geb. 1787 in Düſſeldorf, H. in Rom.

Cooper, Abraham, H. u. G. in London.

Cooper, T. Sidney, Thiermaler in Canterbury.

Cornu, Sebaſt., geb. in Lyon, Sch. v. Ingres, H. in Paris.

Corot, Jean Bapt., geb. 1796 in Paris, Sch. v. Bertin, L. in Paris.

Cortot, Jean P., geb. 1787, Sch. v. Bridan, B. in Paris, † 1843.

Couder, Auguſt, geb. in Paris, Sch. v. David u. Regnault, H. in Paris.

Courbet, Guſtav, geb. in Ornans, Sch. v. Heſſe, G. u. H. in Paris.

Courtet, Aug., geb. in Lyon, Sch. v. Pradier u. Dumont, B. in Paris.

Couture, Thomas, geb. 1815 in Senlis, Sch. v. Delaroche, H. in Paris.

Couturier, Philib., geb. in Châlons, Sch. v. Picot, Thiermaler in Paris.

Crawford, geb. in Newyork, ſeit 1840 thätig, B. in Rom.

Creswick, Th., ſeit 1839 thätig, L. in London.

Czermak, Jaroslaw, geb. 1830 in Prag, Sch. v. Gallait, H. in Paris.

Daege, Ed., geb. 1805 in Berlin, Sch. v. Wach, H. in Berlin.

Dahl, J. Chr., geb. in Bergen 1788, gebildet in Kopenhagen, L. in Dresden.

Daly, Céſar, geb. in Verdun, Sch. v. Duban, A. in Paris.

Danby, A., H. in Exmouth (Devonſhire).

Danhauſer, Joſeph, geb. 1805 in Wien, Sch. v. P. Krafft, G. in Wien, † 1845.

Dantan, Antoine (d. A.), geb. 1798 in Saint-Cloud, Sch. v. Boſio u. Brion, B. in Paris.

Dantan, Jean Pierre, geb. 1800 in Paris, Sch. v. Boſio, Porträtbildner in Paris.

David, L. J., geb. 1748 in Paris, H. in Paris, † 1825 in Brüſſel.
David, d'Angers, geb. 1793, Sch. v. David u. Roland, B. in Paris, † 1856.
Daubigny, Charles, geb. in Paris, Sch. v. Delaroche, L. in Paris.
Debay, Joſeph (Vater), geb. 1779 in Mecheln, Sch. v. Chaudet, B. in Paris.
Debay, Jean, geb. in Nantes, Sch. ſ. Vaters, B. in Paris.
Debay, Auguſt, geb. in Nantes, Sch. ſ. Vaters u. v. Gros, H. u. B. in Paris.
Decamps, Aler., geb. 1803 in Paris, Sch. v. Abel de Pujol, G. in Paris.
Deger, Ernſt, geb. 1809 in Bokenem, Sch. v. W. Schadow, H. in Düſſeldorf.
Delacroix, Eugen, geb. 1800 in Charenton, Sch. v. Guérin, H. in Paris.
Delaroche, Paul, geb. 1797 in Paris, Sch. v. Gros, H. in Paris, † 1856.
Delorme, Pierre Ch., geb. 1783 in Paris, Sch. v. Girodet, H. in Paris.
Deſchwanden, Paul, geb. in Stanz, gebildet in Italien, H. in Stanz.
Deseria, Eugène, geb. in Paris, H. u. G. in Paris.
Diday, François, geb. in Genf, L. in Genf.
Dietz, Feodor, geb. 1813 in Karlsruhe, H. u. Schlachtenm. in München.
Dorer, Rob., geb. in Baden (Aargau), Sch. v. Rietſchel, B. in Dresden.
Drake, Friedr., geb. 1805 in Pyrmont, Sch. v. Rauch, B. in Berlin.
Duban, Felix, geb. in Paris, Sch. v. Debret, A. in Paris.
Dubufe, Claude, geb. in Paris, Sch. v. David, Porträtm. in Paris.
Dumont, Auguſtin, geb. 1801 in Paris, Sch. v. Cartellier, B. in Paris.
Dupré, Jules, L. in Paris.
Duret, François, geb. in Paris, Sch. von Boſio, B. in Paris.
Dyce, William, thätig ſeit 1827, H. in London.
Dyckmans, Joſ., geb. 1811 in Lier, gebildet in Antwerpen, G. in Antwerpen.

Eaſtlake, Sir C., gebildet in Italien, ſeit 1824 bekannt, H. in London.
Eberhard, Konr., geb. 1767 im Algau, B. in München.
Eberle, Adam, geb. 1805 in Aachen, Sch. v. Cornelius, H. in München, † 1832 in Rom.
Eberle, Robert, geb. 1815 in Merſeburg, Thierm. in München.

Ebers, Emil, geb. 1807 in Breslau, gebildet in Düſſeldorf, G. in Breslau.
Eiſenlohr, F., A. in Karlsruhe, † 1853.
Ellenrieder, Marie, geb. 1791 in Konſtanz, gebildet in Italien, H. in Konſtanz.
Embde, Aug. van der, geb. 1780 in Kaſſel, G. in Kaſſel.
Entres, Joſeph, geb. 1804 in Fürth, Sch. v. Eberhard, B. in München.
Erbkam, G., A. in Berlin.
Eter, Ant., geb. 1808 in Paris, Sch. v. Pradier u. Ingres, B. in Paris.
Etty, William, geb. 1798, gebildet in Italien, H. in London, † 1849.
Eybel, Adolf, geb. 1808 in Berlin, Sch. v. Kolbe, G. in Berlin.
Eycken, J. B. van, geb. 1809 in Brüſſel, Sch. v. Navez, H. in Brüſſel, † 1853.

Fabris, Joſeph, geb. 1800 in Padua, B. in Rom.
Fay, Joſeph, geb. 1815 in Köln, gebildet in Düſſeldorf u. Paris, H. u. G. in Düſſeldorf.
Fedi, R., B. in Florenz.
Fendy, Peter, geb. 1795 in Wien, G. in Wien, † 1842.
Ferſtl, A. in Wien.
Fiſcher, Auguſt, B. in Berlin.
Flamm, Alb., geb. 1823 in Berlin, Sch. v. A. Achenbach, L. in Düſſeldorf.
Flandrin, Jean Paul, geb. in Lyon, Sch. v. Ingres, H. in Paris.
Flandrin, Hippolyte, geb. in Lyon, Sch. v. Ingres, L. in Paris.
Fleré, Camille, geb. in Paris, Sch. v. Pâris, L. in Paris.
Flüggen, Gisbert, geb. 1811 in Köln, G. in München.
Fogelberg, geb. 1786 in Gothenburg, gebildet in Rom, B. in Rom, † 1854.
Foley, John Henry, geb. 1818 in Dublin, B. in London.
Folk, Phil., geb. 1805 in Bingen, gebildet in München, H. in München.
Fopatter, Denis, geb. 1793 in Buſſière, Sch. v. Marin u. Lemot, B. in Paris.
Fraccaroli, Innocenzo, gebildet in Mailand, B. in Mailand.
Fraikin, C. A., geb. in Herenthals, B. in Brüſſel.
Français, François, geb. in Plombières, Sch. v. Gigoux u. Corot, L. in Paris.

Künſtlerverzeichniß.

Abkürzungen: A. = Architekt; B. = Bildhauer; G. = Genremaler; H. = Hiſtorienmaler; K. = Kupferſtecher; L. = Landſchaftsmaler; Sch. = Schüler.

Abel de Pujol, Alex., geb. 1787 in Valencienne, Sch. v. David, H. in Paris.

Achenbach, Andr., geb. 1815 in Kaſſel, L. in Düſſeldorf.

Achenbach, Osw., geb. 1827 in Düſſeldorf, Sch. ſ. Bruders, L. in Düſſeldorf.

Achtermann, Wilh., geb. in Münſter, von Rauch u. in Rom gebildet, B. in Rom.

Adam, Albr., geb. 1786 in Nördlingen, Schlachten- und Pferdemaler in München.

Adam, Benno, geb. 1812 in München, Pferdemaler in München.

Afinger, J. Bernhard, geb. in Nürnberg, Sch. v. Rauch, B. in Berlin.

Aligny, Claude d', geb. 1798 in Chaumes, Sch. v. Regnault und Watelet, L. in Paris.

Allan, William, geb. 1782 in Edinburg, G. in Edinburg, † 1850.

Allemand, Fritz l', Schlachtenmaler in Wien.

Amaury-Duval, Eugène, geb. in Paris, Sch. v. Ingres, H. in Paris.

Amerling, Friedr., geb. 1803 in Wien, Sch. v. Lawrence, G. u. Porträtmaler in Wien.

Amsler, Samuel, geb. 1793 in Schinzenach (Schweiz), K. in München, † 1849.

Antigna, Jean-Pierre, geb. in Orléans, Sch. v. Delaroche, G. in Paris.

Appert, Eug., geb. in Angers, Sch. v. Ingres, H. in Paris.

Appiani, Andrea, geb. 1754, H. in Mailand, † 1818.

Armitage, E., H. in London.

Artaria, Matth., geb. 1813 in Manheim, G. in Düſſeldorf.

Backhuyzen, Hendrik, geb. 1795 im Haag, L. u. Thierm. im Haag.
Bacof, Julius, geb. in Hamburg, Sch. v. Calame, L. in Genf.
Balze, Raymond, geb. in Rom, Sch. v. Ingres, H. Paris.
Barre, Jean, geb. in Paris, Sch. v. Cortot, B. in Paris.
Barry, Sir Charles, A. in London.
Bartolini, Lorenzo, geb. 1773 in Arezzo, B. in Florenz, † 1850.
Barye, Ant., geb. in Paris, Sch. v. Boſio u. Gros, B. in Paris.
Becker, Jakob, geb. 1810 in Dittelsheim, gebildet in Düſſeldorf, G. in Frankfurt.
Begas, Karl, geb. 1794 in Hainsberg, Sch. v. Gros, H. in Berlin, † 1855.
Bell, John, B. in London.
Bellangé, Joſeph, geb. 1800 in Paris, Sch. v. Gros, H. in Paris.
Bendemann, Eduard, geb. 1811 in Berlin, Sch. v. W. Schadow, H. in Dresden.
Benouville, François, geb. in Paris, Sch. v. Picot, H. in Paris.
Benouville, Achill, geb. in Paris, Sch. v. Picot, L. in Rom.
Benzoni, Joh., geb. in San-Gavazzo (Bergamo), B. in Rom.
Bewick, Thomas, geb. 1753 in Cherryburn, Formſchneider in England, † 1828 in Newcaſtle.
Biard, François, geb. 1800 in Lyon, Sch. v. Révoil in Lyon, G. in Paris.
Bida, Alex., geb. in Toulouſe, Sch. v. Delacroix, G. u. H. in Paris.
Biéfve, Ed. de, geb. 1808 in Brüſſel, gebildet in Paris, H. in Brüſſel.
Bienaimé, Luigi, geb. in Carrara, Sch. v. Thorwaldſen, B. in Rom.
Biermann, Fr., geb. in Berlin, L. in Berlin.
Biſſen, Herm., geb. 1798 in Schleswig, Sch. v. Thorwaldſen, B. in Kopenhagen.
Blaas, Karl, geb. in Tirol, gebildet in Rom, H. in Wien.
Bläſer, Guſt., geb. in Köln, Sch. v. Rauch, B. in Berlin.
Blechen, Karl, geb. 1797, gebildet in Italien, L. in Berlin, † 1840.
Bonheur, Roſa, geb. in Bordeaux, Sch. ihres Vaters u. v. L. Coignet, Thiermalerin in Paris.
Bonnington, R. P., geb. 1801, L. in London, † 1828.
Bosboom, Joh., geb. 1817, Sch. v. van Hove, Architekturmaler in Holland.
Boſio, François, geb. in Monaco 1769, B. in Paris, † 1845.
Boſſuet, F., Architekturmaler in Brüſſel.
Bouguereau, Adolf, geb. in La Rochelle, Sch. v. Picot, H. in Paris.

Heim, François, geb. 1787 in Belfort, Sch. v. Vincent, H. in Paris.
Heinlein, Heinr., geb. 1803 in Naſſauweilburg, L. in München.
Henriquez-Dupont, geb. in Paris, Sch. v. Guérin u. Bervic, Kupferſtecher in Paris.
Henſchel, geb. 1782 in Kaſſel, B. in Kaſſel, † 1850.
Henſel, Wilh., geb. 1794 in Trebbin, gebildet in Paris u. Italien, H. in Berlin.
Hermann, Karl Heinr., geb. 1801 in Dresden, Sch. v. Cornelius, H. in München.
Heß, Peter, geb. 1792 in Düſſeldorf, Schlachtenmaler in München.
Heß, Heinrich, geb. 1798 in Düſſeldorf, H. in München.
Hildebrandt, Theodor, geb. 1804 in Stettin, Sch. v. W. Schadow, H. in Düſſeldorf.
Hildebrandt, Ed., geb. in Danzig, Sch. v. E. Iſabey, L. in Berlin.
Hilgers, Karl, geb. 1818 in Düſſeldorf, L. in Düſſeldorf.
Hittorp, Jak. Ig., geb. 1792 in Köln, gebildet in Italien, A. in Paris.
Hitzig, Friedr., A. in Berlin.
Höckert, Jan Friedr., geb. in Jonköping in Schweden, G. in Paris.
Hoffmann, Fr., geb. in Köln, Sch. v. Overbeck, B. in Rom.
Hoguet, Charles, L. in Berlin.
Hollins, P., B. in London.
Hook, James Clarke, thätig ſeit 1839, G. in London.
Hopfgarten, H., geb. 1779 in Berlin, gebildet in Rom, B. in Biberich, † 1857.
Hopfgarten, A., geb. 1807 in Berlin, Sch. v. Wach, G. in Berlin.
Horsley, John C., ſeit 1843 bekannt, H. in London.
Hoſemann, Theod., geb. 1807 in Brandenburg, G. in Berlin.
Hove, Bartol. van, geb. 1790 im Haag, Architekturmaler im Haag.
Hübner, Julius, geb. 1806 in Öls, Sch. v. W. Schadow, H. in Dresden.
Hübner, Karl, geb. 1814 in Königsberg, gebildet in Düſſeldorf, G. in Düſſeldorf.
Hübſch, Heinrich, A. in Karlsruhe.
Huet, Paul, geb. in Paris, Sch. v. Guérin u. Gros, L. in Paris.
Hurlſtone, F., ſeit 1825 thätig, H. in London.

Jacobs, Paul Emil, ſeit 1820 thätig, H. in Gotha.
Jacob, Jakob, L. in Antwerpen.
Jacquand, Claude, geb. in Lyon, Sch. v. Rich. Fleury, G. in Lyon.
Jacquemart, Henry, geb. in Paris, Sch. v. Delaroche, B. in Paris.

Jacquet, Jean, geb. in Antwerpen, B. in Brüſſel.
Jacquot, George, geb. in Nancy, Sch. v. Boſio, B. in Paris.
Jadin, Louis, geb. in Paris, Sch. v. Abel de Pujol, L. in Paris.
Jalabert, Charles, geb. in Nimes, Sch. v. Delaroche, H. in Paris.
Jeanron, Phil., geb. in Boulogne, Sch. v. Souchon, G. in Paris.
Jehotte, Louis, geb. in Lüttich, Sch. v. Thorwaldſen, B. in Brüſſel.
Jerichow, Jens, geb. 1816 in Affens, Sch. v. Thorwaldſen, B. in Kopenhagen.
Jerichow-Bauman, Frau Eliſab., geb. 1819 in Warſchau, gebildet in Düſſeldorf u. Rom, H. in Kopenhagen.
Imhof, Sch. v. Dannecker, B. in Rom.
Induno, Domenico, geb. in Mailand, H. in Mailand.
Ingres, Jean Auguſte, geb. 1781 in Montauban, Sch. v. David, H. in Paris.
Inwood, William, geb. 1780 in England, gebildet in Griechenland, A. in London.
Jordan, Rudolf, geb. 1810 in Berlin, gebildet in Düſſeldorf, G. in Düſſeldorf.
Jouffroy, François, geb. in Dijon, Sch. v. Ramey d. J., B. in Paris.
Isabey, Eugène, geb. in Paris, Sch. ſ. Vaters, G. u. Marinemaler in Paris.
Ittenbach, Franz, geb. 1813 in Königswinter, Sch. v. W. Schadow, H. in Düſſeldorf.

Kaiſer, Ernſt, geb. 1803 in Rain (Ober-Baiern), gebildet in München, L. in München.
Kalkreuth, Stanisl. Graf v., geb. 1821 in Kozmin, Sch. v. Schirmer, L. in Düſſeldorf.
Kaſelowsky, A. Theod., geb. in Potsdam, Sch. v. Henſel, H. in Berlin.
Kauffmann, Herm., geb. 1808 in Hamburg, gebildet in München, L. in Hamburg.
Kaulbach, Wilh., geb. 1805 in Arolſen, Sch. v. Cornelius, H. in München.
Kellhoff, L. in Brüſſel.
Kehren, Joſ., geb. 1817 in Hülchrath, gebildet in Düſſeldorf, H. in Düſſeldorf.
Keller, Joſ., geb. 1811 in Linz, K. in Düſſeldorf.
Keyſer, Nicaiſe, geb. 1813 in Sandvliet, H. u. Porträtmaler in Antwerpen.
Kindermann, L. in Brüſſel.

Kiß, Aug., geb. 1802 in Pleß, Sch. v. Rauch, B. in Berlin.
Klein, Joh. Adam, geb. 1792 in Nürnberg, gebildet in Wien, G. in Nürnberg.
Klenze, B. von, geb. 1789 im Fürſtenth Hildesheim, A. in München.
Klöber, Aug. von, geb. in Breslau, H. in Berlin.
Knaus, Ludwig, geb. 1829 in Wiesbaden, unterrichtet in Düſſeldorf, G. in Paris.
Knight, John Prescott, geb. 1803 in Stafford, Architekturmaler in London.
Knoblauch, Eduard, A. in Berlin.
Knyff, de, L. in Brüſſel.
Koehler, Chriſtian, geb. 1809 in Werben, Sch. v. W. Schadow, H. in Düſſeldorf.
Koekkoek, B. C., geb. 1803, L. in Kleve.
Kolbe, Karl Wilhelm, geb. 1781, H. in Berlin, † 1853.
Krafft, Peter, geb. 1780 in Hanau, H. in Wien, † 1856.
Krüger, Fr., geb. 1797 in Deſſau, Schlachtenmaler in Berlin, † 1857.
Kruſeman, Cornelis, geb. 1797 in Amſterdam, H. in Haag.
Kümmel, Heinrich, geb. in Bremen, B. in Rom.
Kuppelwieſer, Leopold, geb. 1796 in Pieſting, gebildet in Rom, H. in Wien.

Lachenwitz, Sigm., geb. 1820 in Neuß, gebildet in Düſſeldorf, Thiermaler in Düſſeldorf.
Laemlein, Alex., geb. in Hohenfeld, Sch. v. Picot, H. in Paris.
Lafond, Alex., geb. in Paris, Sch. v. Ingres, H. in Paris.
Landſeer, Edwin, geb. 1798 in London, Thiermaler in London.
Lane, Rich. James, geb. 1800, K. u. L. in London.
Larſon, Marcus, geb. in Schweden, L. in Düſſeldorf.
Laſſus, Jean, geb. in Paris, Sch. v. Labrouſte, A. in Paris.
Lehmann, Henri, geb. 1814 in Kiel, Sch. v. Ingres, H. in Paris.
Lehmann, Rudolf, geb. 1819 in Hamburg, Sch. ſ. Bruders H. in Rom.
Leighton, Fr., geb. in Scarbro, Sch. v. Steinle, H. in Rom.
Leleux, Armand, geb. in Paris, Sch. v. Ingres, G. u. L. in Paris.
Lenepveu, Jules, geb. in Angers, Sch. v. Picot, H. in Paris.
Lepoittevin, Eugène, geb. 1806 in Paris, Sch. v. Herſent, G. u. Marinemaler in Paris.
Lequesne, Eugène, geb. in Paris, Sch. v. Pradier, B. in Paris.

Lescorné, J., geb. 1802 in Langres, B. in Paris.
Leslie, C. R., geb. 1790 in England, G. in London.
Leſſing, Karl, geb. 1808 in Wartenberg, H. in Düſſeldorf.
Leu, Aug., geb. 1819 in Münſter, gebildet in Düſſeldorf, L. in Düſſeldorf.
Leutze, Eman., geb. 1816 in Gmünd, erzogen in Philadelphia, Sch. v. Leſſing, H. u. L. in Düſſeldorf.
Leys, Hendrik, G. in Antwerpen.
Lindenſchmitt, Wilh., geb. 1806 in Mainz, gebildet in München, H. in München.
Lindlar, Joh. W., geb. 1816 in Bergladbach, gebildet in Düſſeldorf, L. in Düſſeldorf.
Linnell, John, L. in Redhill.
Linton, W., ſeit 1820 bekannt, L. in London.
Lugardon, Jean, geb. in Genf, Sch. v. Gros u. Ingres, H. in Genf.

Macdonald, Laurence, thätig ſeit 1838, B. in Rom.
Macdowell, Patrick, geb. in Belfaſt 1799, B. in London.
Macliſe, D. M., geb. 1811 in Schottland, G. in London.
Madrazo, Friedr., geb. in Rom, Sch. ſ. Vaters Joſé, H. in Madrid.
Maes, J. B. C., geb. in Gent, gebildet in Italien, G. in Gent.
Magni, B. in Mailand.
Magnus, Ed., geb. 1799 in Berlin, Porträtmaler in Berlin.
Maindron, Hippolyte, geb. in Champtoceaux, Sch. v. David d'Angers, B. in Paris.
Marco, C., geb. 1803 in der Zips, L. in Florenz.
Marilhac, P., L. in Paris, † 1852.
Marochetti, Karl, geb. in Turin, Sch. v. Boſio, B. in London.
Marſhall, W. C., B. in London.
Marſtrand, Wilh., geb. 1810 in Kopenhagen, G. in Kopenhagen.
Marterſteig, Friedr., geb. 1812, H. in Weimar.
Martinet, Achille, geb. in Paris, Sch. v. Heim u. Forſter, K. in Paris.
Matthieu, Ernſt, geb. 1779 in Dresden, Sch. v. Thorwaldſen, B. in Rom.
Meiſſonier, Jean, geb. in Lyon, Sch. v. Coignet, G. in Paris.
Melbye, Ant., geb. in Kopenhagen, Sch. v. Eckersberg, Marinemaler in Kopenhagen.
Mendoza, Franç., geb. in Madrid, Sch. v. Aparicio, H. in Madrid.
Menzel, Ad., geb. 1815 in Breslau, G. in Berlin.
Merron, Alb., geb. in Neufchâtel, Sch. v. Gluyre, G. in Neufchâtel.

Meyer, J. G., geb. 1816 in Bremen, gebildet in Düsseldorf, G. in Berlin.
Meyer, Louis, Marinemaler im Haag.
Meyer, Ernst, geb. in Altona, G. in Rom.
Meyerheim, Ed., geb. 1808 in Danzig, G. in Berlin.
Michelis, Alex., geb. 1823 in Münster, gebildet in Düsseldorf, L. in Düsseldorf.
Millais, J. E., G. in Kingston.
Millet, Fréder., geb. 1786 in Charlieu, Sch. v. Isabey d. Ä., Porträtmaler in Paris.
Mohr, Chr., geb. 1823 in Andernach, B. in Köln.
Moltent, Giuseppe, geb. in Afferi, gebildet in Mailand, Porträtmaler in Mailand.
Monten, Dietr., geb. 1799 in Düsseldorf, Sch. v. P. Heß, Schlachtenmaler in München, † 1843.
Morgenstern, Chr., geb. 1805 in Hamburg, L. in München.
Mücke, Heinr., geb. 1806 in Breslau, Sch. v. W. Schadow, H. in Düsseldorf.
Müller, Andreas, geb. 1811 in Kassel, gebildet in München u. Düsseldorf, H. in Düsseldorf.
Müller, Karl, geb. 1818 in Darmstadt, gebildet in Düsseldorf, H. in Düsseldorf.
Müller, Charles, geb. in Paris, Sch. v. Gros, H. in Paris.
Müller, J. Georg, geb. 1822, A. in Wien, † 1849.
Müller, Moritz (Flammenmüller), geb. 1807 in Dresden (Zittau), G. in München.
Mulready, William, G. in London.

Nantenil, Célestin, geb. 1805 in Rom, H. in Paris.
Nash, Friedr., geb. 1782 in Lambeth, Architekturmaler in London, † 1856 in Brighton.
Navez, F. J., geb. 1787 in Charleroy, gebildet in Paris, H. in Brüssel.
Neher, Bernh., geb. 1806 in Biberach, gebildet in München, H. in Stuttgart.
Nerly, Friedrich, geb. 1807 in Erfurt, gebildet in Italien, G. in Venedig.
Nüll, Ed. van der, A. in Wien.

Ohlmüller, Joh. Daniel, geb. 1791 in Bamberg, A. in München, † 1839.
Opici, geb. in Modena, B. in Rom.
Orſel, Victor, geb. in Lyon, thätig ſeit 1822, H. in Paris.
Overbeck, Friedr., geb. 1789 in Lübeck, gebildet in Rom, H. in Rom.
Oudiné, Eugène, geb. in Paris, Sch. v. Galle, Petitot, Ingres, B. in Paris.

Pape, Ed., geb. in Berlin, Sch. v. W. Schirmer, L. in Berlin.
Paton, J. N., G. in Edinburg.
Paxton, Sir Joſeph, A. in Sydenham.
Penguilly, Octave, geb. in Paris, Sch. v. Charlet, G. in Paris.
Perſius, G., A. in Berlin, † 1845.
Perrin, Alphonſe, geb. in Paris, Sch. v. Guérin, H. in Paris.
Petzl, Joſeph, geb. 1803 in München, Sch. v. Begas, G. in München.
Philippoteaux, Felix, geb. in Paris, Sch. v. Coignet, G. in Paris.
Pichon, Pierre, geb. in Soréze, Sch. v. Ingres, H. in Paris.
Pickersgill, Frederik, geb. 1820 in London, H. in London.
Picot, François, geb. 1786 in Paris, Sch. v. Vincent, H. in Paris.
Pietrowſky, Max, geb. 1803 in Bromberg, gebildet in Berlin, H. in Königsberg.
Piloty, Karl, H. in München.
Pollak, Leop., geb. 1806 in Lobenitz (Böhmen), gebildet in Rom, G. in Rom.
Portaels, H. in Brüſſel.
Pouſſin, Pierre, geb. in Paris, Sch. v. Coignet, G. in Paris.
Pradier, James, geb. 1792 in Genf, Sch. v. Lemot, B. in Paris, † 1852.
Préault, B. in Paris.
Preller, Friedrich, geb. 1804 in Eiſenach, L. in Weimar.
Pugin, Welby, geb. in England, A. in England, † in Ramsgate 1852.

Quaglio, Dominik, geb. 1787 in München, Architekturmaler in München.
Quinaux, L. in Belgien.

Rahl, Karl, geb. 1812 in Wien, gebildet in Italien, H. in Wien.
Rauch, Chriſtian, geb. 1777 in Arolſen, B. in Berlin.
Redgrave, R., G. in London.
Rethel, Alfr., geb. 1816 in Aachen, gebildet in Düſſeldorf, H. in Dresden.

Reinhard, Chr. geb. 1761 in Franken, ſeit 1789 in Rom, L. in Rom, † 1847.

Richter, Ludwig, geb. 1803 in Dresden, L. u. G. in Dresden.

Richter, Guſtav, Sch. v. Coignet, H. in Berlin.

Riedel, Auguſt, geb. 1800 in Baireuth, gebildet in Italien, G. in Rom.

Rieſtahl, W., L. in Berlin.

Rieſener, Louis, geb. in Paris, Sch. v. Gros, H. in Paris.

Rietſchel, Ernſt, geb. 1804 in Pulwitz, Sch. v. Rauch, B. in Dresden.

Ritter, Henry, geb. 1816 in Canada, gebildet in Düſſeldorf, G. in Düſſeldorf, † 1853.

Robbe, B., Thiermaler in Courtray.

Robert, Leopold, geb. 1797 in Neufchâtel, Sch. v. David, G., † 1835 in Venedig.

Robert, Aurelio, geb. in Genf, G. in Genf.

Robert-Fleury, Joſeph, geb. in Paris, ſeit 1824 thätig, G. in Paris.

Robakowski, Henri, geb. in Galizien, Sch. v. Coignet, Portr. in Paris.

Roberts, David, geb. 1796 in Edinburg, Architekturmaler in London.

Roelofs, L. in Brüſſel.

Roelandt, Louis, geb. 1787 in Nieuport, gebildet in Paris, A. in Genf.

Roeting, Julius, geb. 1822 in Dresden, Sch. v. Bendemann, Portr. in Düſſeldorf.

Roqueplan, Camille, geb. 1803 in Mallemort, Sch. v. Gros u. Abel de Pujol, G. in Paris, † 1855.

Roſenfelder, Ludw., geb. in Breslau, Sch. v. Henſel, H. in Königsberg.

Roß, Carl, geb. in Holſtein, L. in München.

Rottmann, Karl, geb. 1798 in Handſchuhheim, L. in München, † 1850.

Rouſſeau, Phil., geb. in Paris, Sch. v. Gros u. Bertin, Thiermaler in Paris.

Rouſſeau, Theod., geb. in Paris, L. in Paris.

Roux, Proſper, geb. in Paris, Sch. v. Delaroche, G. in Paris.

Ruben, Chriſtian, geb. 1805 in Trier, Sch. v. Cornelius, H. in Wien.

Rude, François, geb. 1785 in Dijon, Sch. v. Desvoges u. Cartellier, B. in Paris, † 1855.

Rugendas, Moritz, geb. 1799 in Augsburg, gebildet in München, G. u. L.

Ruß, Karl, geb. 1779 in Wien, H. in Wien, † 1843.

Saltzmann, Guſtav, geb. in Kolmar, Sch. v. Calame, L. in Paris.
Schadow, Gottfried, geb. 1764 in Berlin, B. in Berlin, † 1850.
Schadow, Rudolf, geb. 1786 in Berlin, gebildet in Rom, B. in Berlin, † 1822.
Schadow, Wilhelm, geb. 1789 in Berlin, gebildet in Rom, H. in Düſſeldorf.
Schaller, Ludw., geb. 1802 in Wien, B. in München.
Scheffer, Ary, geb. 1795 im Haag (Rotterdam?), H. in Paris.
Scheffer, Henry, geb. 1799 im Haag, Sch. v. Guérin, H. in Paris.
Schendel, Peter van, G. in Amſterdam.
Schenk, Aug., geb. in Holſtein, Sch. v. Coignet, G. in Paris.
Scheuchzer, Wilh., geb. 1803 in Zürich, gebildet in München, L. in Zürich.
Scheuren, Joh. Kaspar, geb. 1810 in Aachen, gebildet in Düſſeldorf, L. in Düſſeldorf.
Schiavoni, Felice, geb. 1803 in Chioggia, gebildet in Wien und Mailand, G. in Venedig.
Schievelbein, Friedr., Sch. v. Wichmann, B. in Berlin.
Schinkel, Karl, geb. 1781 in Neuruppin, A. in Berlin, † 1841.
Schirmer, Wilhelm, geb. 1804 in Berlin, gebildet in Italien, L. in Berlin.
Schirmer, J. Wilh., geb. 1807 in Jülich, gebildet in Düſſeldorf, L. in Düſſeldorf, ſeit 1854 in Karlsruhe.
Schleich, Ed. geb. 1812 bei Landshut, L. in München.
Schmidt, Fr., geb. 1825 in Würtemberg, A. in Köln.
Schmidt, Max, L. in Berlin.
Schnetz, Jean Victor, geb. 1787 in Verſailles, Sch. v. David u. Gros, H. in Rom.
Schnorr, Julius, geb. 1794 in Leipzig, gebildet in Rom, H. in München, jetzt in Dresden.
Schnorr, Ludwig, geb. 1789 in Leipzig, H. in Wien, † 1853.
Schönlaub, Fidelius, geb. 1805 in Wien, B. in München.
Schorn, Karl, geb. 1802 in Düſſeldorf, Sch. v. Wach, H. in München, † 1850.
Schotel, J. C., geb. 1787 in Dortrecht, Marinemaler im Haag, † 1839.
Schotel, Peter, Marinemaler in Kampen.
Schrader, Julius, geb. 1815 in Berlin, Sch. v. Leſſing, H. in Berlin.
Schraudolph, Joh., geb. 1808 im Algau, H. in München.

Schröder, Adolf, geb. 1805 in Schwedt, gebildet in Düſſeldorf, G. in Düſſeldorf.
Schrotzberg, Franz, geb. 1811 in Wien, Portr. in Wien.
Schwanthaler, F., geb. 1802 in München, B. in München, † 1848.
Schwind, Moritz, geb. 1804 in Wien, gebildet in München, H. in München.
Scott, Gilbert, A. in London.
Semper, Gottfr., A. in Zürich.
Shary, T., B. in London,
Signol, Emil, geb. in Paris, Sch. v. Gros, H. in Paris.
Simart, Pierre, geb. 1810 zu Troyes, Sch. v. Pradier u. Ingres, B. in Paris, † 1857.
Simonis, E., B. in Brüſſel.
Simonſen-Niels, geb. 1807 in Kopenhagen, G. in Kopenhagen.
Slingeneyer, Ernſt, gebildet in Antwerpen, H. in Antwerpen.
Smirke, Robert, geb. 1751, A. in London, † 1845.
Soane, John, geb. 1750 in Reading, A. in London, † 1837.
Sohn, Karl, geb. 1805 in Berlin, Sch. v. Wilh. Schadow, H. in Düſſeldorf.
Soller, L., geb. 1804 in Erfurt, A. in Berlin, † 1853.
Sonne, Jens, G. in Kopenhagen.
Spitzweg, Karl, geb. 1808 in München, G. in München.
Spohler, L. in Brüſſel.
Springer, Cornelius, Architekturmaler in Amſterdam.
Stanfield, Clarkſon, L. in London.
Stanley, Harold, geb. 1817 in Lincoln, Sch. v. Kaulbach, H. in London.
Statz, Vincenz, A. in Köln.
Steffeck, Karl, geb. in Berlin, Pferdemaler in Berlin.
Steinbrück, Ed., geb. 1802 in Magdeburg, Sch. v. Wach in Berlin, H. in Berlin.
Steinhäuſer, Karl, geb. 1813 in Bremen, B. in Rom.
Steinle, Ed., geb. 1810 in Wien, Sch. v. Overbeck, H. in Frankfurt.
Stevens, A., G. in Brüſſel.
Steuben, Karl, geb. 1791 in Manheim, Sch. v. David u. Gros, H. in Paris, † 1856.
Stier, Wilh., geb. 1799 in Blonie bei Warſchau, A. in Berlin, † 1856.
Stilke, Herm., geb. 1803 in Berlin, gebildet in Düſſeldorf u. München, H. in Berlin.

Stone, Franz, G. in London.
Strack, Joh. H., geb. 1806 in Bückeburg, A. in Berlin.
Stüler, Auguſt, Sch. v. Schinkel, A. in Berlin.
Stürmer, Karl, geb. 1803 in Berlin, Sch. v. Cornelius, H. in Berlin.
Swerts, Jan, Sch. v. De Keyſer, H. in Antwerpen.

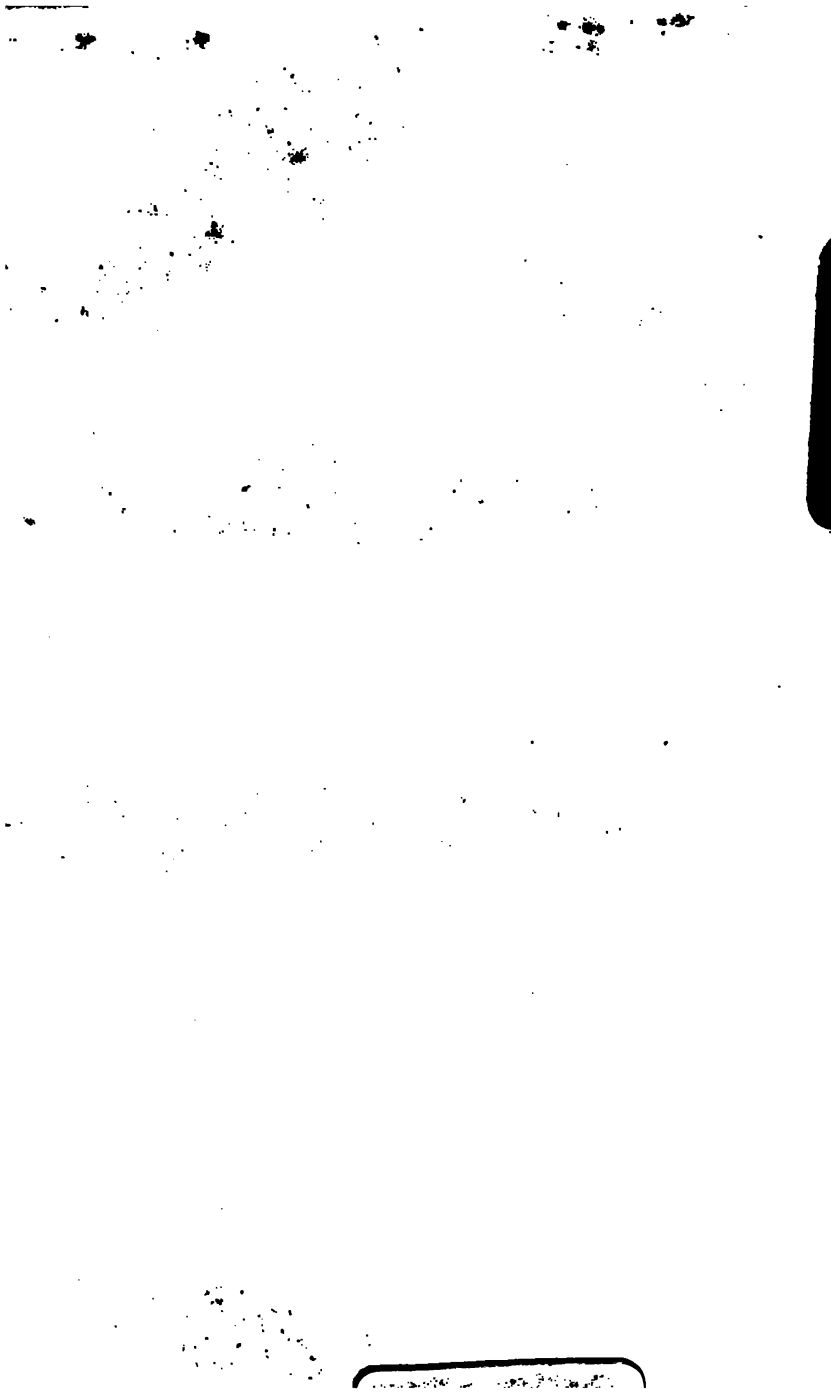
Tenerani, Pietro, geb. bei Carrara, Sch. v. Thorwaldſen, B. in Rom.
Thorwaldſen, Bertel, geb. 1770 in Kopenhagen, B. in Rom, † in Kopenhagen 1844.
Tidemand, A., geb. 1815 in Mandel in Schweden, gebildet in Düſſeldorf, G. in Düſſeldorf.
Tieck, Chr., geb. 1776 in Berlin, Sch. v. Schadow u. David, B. in Berlin.
Tiffier, Ang., geb. 1810 in Paris, Sch. v. Scheffer u. Delaroche, Porträtmaler in Paris.
Tite, William, Sch. v. Soane, A. in London.
Töpfer, Rudolf, geb. 1799 in Genf, Caricaturenzeichner in Genf, † 1846.
Troſchel, Julius, geb. in Berlin, Sch. v. Rauch, B. in Rom.
Troyon, Konſt., geb. in Paris, Sch. v. Riocreux, Thierm. in Paris.
Tſchaggeny, Karl, Thiermaler in Brüſſel.
Tuerlinx, Joſeph, geb. in Mecheln, gebildet in Brüſſel u. Rom, B. u. Holzſchnitzer in Mecheln.
Turner, Joſeph, geb. 1780 in London, L. in London, † 1857.
Tyr, Gabr., geb. in St.-Paul, Sch. v. Orſel, H. in Paris.

Valerio, Theod., geb. in Herſerange, Sch. v. Charlet, G. in Paris.
Veit, Ph., geb. 1793 in Berlin, gebildet in Rom, H. in Mainz.
Verboeckhoven, Eugen, geb. 1798 in Warneton, Thiermaler in Brüſſel.
Verdier, Marcel, geb. in Paris, Sch. v. Ingres, H. in Paris.
Verlat, Karl, geb. 1810 in Antwerpen, Sch. v. De Keyſer, Thiermaler in Brüſſel.
Vermeerſch, Ivo, geb. 1810 in Maldeghem, Architekturmaler in München.
Vernet, Horace, geb. 1798 in Paris, Sch. v. Vincent, H. u. Schlachtenmaler in Paris.
Verveer, Jan, geb. 1814, gebildet in Antwerpen, L. im Haag.
Villa-Amil, Genaro, geb. 1810 in Ferrol, Architekturmaler in Madrid, † 1853.

Vinchon, Aug., geb. 1789 in Paris, Sch. v. Serangeli, H. in Paris.
Viollet-le-Duc, Eugène, geb. in Paris, Sch. v. Leclerc, A. in Paris.
Volt, Richard, geb. 1801 in Wassertrudingen, Sch. v. Gärtner, A. in München.
Voltz, Fr., geb. 1817 in Nördlingen, Thierm. in München.

Wach, W., geb. 1787 in Berlin, H. in Berlin, † 1845.
Wagner, Mart., geb. 1777 in Würzburg, B. in Rom.
Waldmüller, Rob., geb. 1791 in Wien, G. in Wien.
Waldorp, Anton, geb. 1803 im Haag, L. im Haag.
Wappers, Gustav, geb. 1803 in Antwerpen, H. in Antwerpen (Paris).
Ward, Ed., geb. 1816 in London, gebildet in Rom u. München, H. in London.
Weber, A., geb. 1817 in Frankfurt, Sch. v. Schirmer, L. in Düsseldorf.
Webster, T., geb. 1790, G. in London.
Westmacott, Rich., geb. 1775 in London, B. in London, † 1856.
Westmacott, R. b. J., geb. 1802 in London, B. in London.
Wichmann, Ludwig, B. in Berlin.
Widnmann, Max, geb. 1812 in Eichstädt, Sch. v. Schwanthaler, B. in München.
Wiertz, Anton, geb. 1806 in Lüttich, gebildet in Italien u. Amsterdam, H. in Brüssel.
Wilkie, David, geb. 1785 in Cults in Schottland, G. in London, † 1841.
Willers, Ernst, geb. an der Nordsee, L. in Rom.
Willems, Florentin, geb. 1816 in Lüttich, gebildet in Mecheln, G. in Paris.
Winterhalter, Fr., geb. 1803 in St.-Blasien, G. in Paris.
Wittich, Herm., geb. 1815 in Berlin, Sch. v. Tieck, B. in Berlin.
Wittkamp, Jan Bapt., gebildet in Antwerpen, H. in Antwerpen.
Wittmer, Joh. Mich., geb. in Murnau, seit 1825 thätig, gebildet in Rom, H. in Rom.
Wolff, Wilhelm, Thierbildner in Berlin.
Wolff, Albert, geb. in Neustrelitz, Sch. v. Rauch, B. in Berlin.
Wolff, Emil, geb. 1802 in Berlin, Sch. v. Schadow, B. in Rom.
Wredow, A., B. in Berlin.
Wyatt, Malh. C., geb. in London, seit 1820 thätig, B. in London.

Yvon, Adolf, geb. 1815 in Eſchwiller, Sch. v. Delaroche, H. in Paris.

Zeller, Konrad, geb. in Zürich, gebildet in Italien, G. in Zürich.
Ziebland, Georg Fr., geb. 1800 in Regensburg, gebildet in Italien, A. in München.
Ziegler, Jules, geb. 1804 in Langres, Sch. v. Ingres, H. in Paris.
Zimmermann, Albr., geb. 1809 in Zittau, gebildet in München, L. in München.
Zwengauer, Anton, geb. 1810 in München, gebildet in München, L. in München.
Zwirner, Ernſt, geb. 1801 in Jakobswalde, gebildet in Berlin, A. in Köln.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.